que sais-je?

LA MUSIQUE FRANÇAISE DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

BERNARD GAGNEPAIN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

La musique française
du Moyen Age et de la Renaissance

QUE SAIS-JE ?

La musique française du Moyen Age et de la Renaissance

BERNARD GAGNEPAIN

Directeur du Séminaire Européen de Musique Ancienne
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Cinquième édition corrigée

31e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcelle BENOIT, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude BERTON, *La musique tchèque.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Marie-Thérèse BOUQUET-BOYER, *Vivaldi et le concerto.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel CHION, *La musique électroacoustique.*
Guy CORNUT, *La voix.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Georges DOTTIN, *La chanson française de la Renaissance.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Georges GUILLARD, *J.-S. Bach et l'orgue.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Jean-Paul HOLSTEIN, *L'espace musical dans la France contemporaine.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Nicole LABELLE, *L'oratorio.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Catherine MICHAUD-PRADEILLES, *L'organologie.*
Sylvette MILLIOT, *Le quatuor.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Robert SIOHAN, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 045197 7

Dépôt légal — 1re édition : 1961
5e édition corrigée : 1993, janvier

© Presses Universitaires de France, 1961
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

PREMIÈRE PARTIE

LES PROLONGEMENTS D'UN MODE D'EXPRESSION ANCIEN : LA MONODIE

Chapitre Premier

LE CHANT GRÉGORIEN

I. — Historique

La musique chrétienne est attestée à Rome dès l'époque apostolique. Les références littéraires ne sont pas suffisamment explicites pour en déterminer avec précision la nature. On s'accorde néanmoins à y reconnaître des éléments juifs, héritage de la synagogue (récitation ou chant des psaumes), et des éléments grecs (technique musicale).

Ces rudiments du culte pénétrèrent en Gaule en même temps que l'armée et l'administration romaines. La musique suivit sans doute dans notre pays l'évolution de la musique à Rome et dans les autres parties de l'Empire. Elle utilisa la langue latine, bannit tous les instruments après avoir opéré entre eux de subtiles distinctions mystiques et allégoriques, et répudié comme sensuel le genre grec appelé « chromatique ».

Qu'était alors l'aspect musical de la liturgie embryonnaire ? Les plus anciens témoignages font état de la manière dont les psaumes étaient chantés :

— soit en solo ;
— soit en solo avec intervention périodique et brève des fidèles (chant *responsorial*) ;

— enfin, à partir du IVe siècle, et par imitation des pratiques en usage dans les églises d'Orient, par *deux chœurs alternés* (chant *antiphonique*).

La tradition rapporte qu'au courant de ce même siècle nous serait venue du Moyen-Orient une manière de cantique appelé « hymne », que composaient les chrétiens à l'instar des hérétiques ariens qui tâchaient à répandre leurs fallacieuses doctrines par des chants de propagande. Une circonstance fortuite aurait favorisé la diffusion de ce genre en Occident. Exilé en Asie Mineure, par l'empereur Constance, l'évêque de Poitiers, saint Hilaire, y aurait rencontré le plus célèbre compositeur d'hymnes, Ephrem d'Edesse. De retour en Gaule, il aurait tenté d'y introduire cette nouveauté, mais aurait vraisemblablement échoué, puisque c'est le nom de saint Ambroise, évêque de Milan à la fin du siècle, qui resta attaché à ces hymnes. Cette proposition semble ne pas devoir être retenue : on trouve peu de ressemblances entre les hymnes orientales et leurs prétendues répliques occidentales. Quoi qu'il en soit, le genre existe, mais la question des origines reste posée.

Les initiatives disparates firent sans doute ressentir à Rome le besoin d'élaborer des cadres qui puissent lutter efficacement contre les essais de féodalité, car, à partir de cette époque, les papes se préoccupèrent activement de réglementer la liturgie naissante et d'organiser un office cohérent. Ce fut l'œuvre de saint Grégoire, pape de 590 à 604, de qui le chant « grégorien » — certainement à tort — tient son nom.

Nul, en effet, ne s'obstine aujourd'hui à prouver qu'il fut compositeur. Les études musicales les plus récentes vont beaucoup plus loin encore et laissent entendre que son rôle dans l'établissement ou même la simple codification d'un répertoire préalablement existant repose sur une légende dont on ne trouve guère d'échos que dans des textes de 200 ou 300 ans postérieurs à sa mort. On aurait pris alors le nom du grand patriarche de l'Occident comme porte-drapeau, pour rallier les hésitants autour d'un répertoire commun dont l'utilité se faisait sentir.

Aussi fantaisiste est la légende selon laquelle il aurait fondé ou réorganisé la *Schola Cantorum*, destinée à assurer l'exécution des chants aux cérémonies pontificales. Mlle S. Corbin l'affirme, qui fait remonter « la première attestation de la *Schola*... à la fin du VIIe siècle. »

Cette mise au point ne doit pas minimiser l'œuvre de saint Grégoire. La fixation du texte de l'antiphonaire, dont le

mérite lui revient, contribua pour beaucoup à la floraison de compositions musicales et à l'essor du rite romain qui progressivement s'imposa à la chrétienté.

Ce fut sous la pression du pape Etienne II que le chant romain supplanta en France le chant *gallican*. Venu demander à Pépin le Bref une aide contre les Lombards, il fut désorienté par les cérémonies locales et conseilla leur remplacement. Le chantre Siméon fut l'un des premiers maîtres de chant romain en France. Pépin encouragea la réforme. Sous le règne de Charlemagne, l'action en faveur du renouveau musical fut plus énergique encore. Désireux de renforcer l'unité des Etats regroupés sous son sceptre, le nouvel empereur d'Occident vit dans le catholicisme et dans le chant liturgique des ferments d'uniformisation. Il apporta donc à l'œuvre de saint Grégoire l'appui politique qui lui était nécessaire pour devenir « catholique », au sens étymologique du terme. Les centres musicaux se multiplièrent : Rouen (où œuvrait Siméon), Metz et Soissons, à l'intention desquels Charles demanda au pape Adrien Ier (772-795) de lui envoyer deux chantres. Deux élèves de la *Schola*, Théodore et Benoît, se chargèrent donc d'apprendre aux Gaulois les raffinements du chant romain.

Sous l'impulsion d'Alcuin et des Anglo-Saxons attirés par Charlemagne, l'enseignement s'organise où la musique tient la place d'honneur. On peut donc, sans exagération, parler d'une *Renaissance carolingienne*.

Mais c'était, du point de vue de la musique, une renaissance voulue et imposée, peut-être un frein dans une évolution déjà amorcée. On ne sait, mais il faut bien constater qu'à la fin du règne de Charlemagne l'ère de production grégorienne semble close. A peine généralisé, il cesse de proliférer, laissant la palme à des formes qui en sont issues. Le rôle des écoles reste primordial, mais consiste en un travail négatif de conservation. En effet, si le IXe siècle stoppe l'élan de composition, du moins le chant grégorien connaît du IXe au XVIe siècle une période de fidélité relativement scrupuleuse aux textes établis. Ce n'est qu'à partir du XVIe siècle que commence la pleine décadence.

On chantera pourtant encore aux XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles une sorte de grégorien bâtard, très souvent sous des formes abrégées, modifiées parfois tonalement pour répondre aux canons de l'époque. Henri Du Mont va même jusqu'à composer des « messes de plain-chant musical » qu'il croit, de bonne foi, d'esprit grégorien. Si on consulte l'*Antiphonarium romanum* publié par Nivers en 1696, on est frappé par l'abondance de sensibles qui dénaturent le chant traditionnel, dont pourtant le dessin mélodique est à peu près conservé.

L'engouement romantique pour le Moyen Age favorisa la restauration. Les moines de Solesmes, encouragés par le Saint-Siège, entreprirent la tâche immense de rendre à l'église son chant rituel défiguré par le temps. Les *Institutions liturgiques* de Don Guéranger (1840) donnèrent le signal du départ.

II. — Description

Bon nombre de musiciens ignorent presque tout du chant grégorien. Seuls ont quelque ouverture sur cet art ceux qui, enfants ou adultes, ont fréquenté les maîtrises. Cela vient de ce que cette musique, essentiellement fonctionnelle au moment de sa composition, s'est trouvée ressuscitée dans le courant du XIX^e^ siècle, non pas tant comme témoignage de l'art d'un lointain passé que comme support d'une liturgie voulue plus authentique. Inféodée au culte, elle se refuse au néophyte, que rebutent les arcanes de la liturgie.

En effet, bien que le nombre des formes musicales soit restreint, la multiplicité des appellations peut dérouter. Suivant la place qu'on lui attribue, une antienne peut être appelée : *introït*, *communion* ; un répons : *graduel*, *alleluia*, *offertoire*. Et comme dans les éditions modernes (la *Vaticane*, les *Editions de Solesmes*) on ne s'était assigné qu'un but pratique, on s'est davantage préoccupé d'établir un graduel et un antiphonaire pour tous les jours de l'année qu'une nomenclature critique des œuvres. Le souci de dresser un calendrier liturgique complet a quelquefois amené, pour pallier l'absence de certaines pièces, à en concevoir de nouvelles. On trouve donc mêlées aux textes anciens soit des œuvres originales, soit, plus souvent, des adaptations plus ou moins heureuses de mélodies préexistantes aux besoins d'une fête nouvelle.

Il est donc très difficile, dans ce cas, de se faire

une idée précise du développement de cet art à travers les éditions actuelles. Fort heureusement, l'édition critique du graduel est actuellement en cours, qui permettra, en dégageant le chant grégorien de son cadre liturgique, de procéder à des investigations plus sûres dans le domaine de la chronologie et des styles.

Comment se présente de nos jours le chant d'église ? Son aspect est conforme à celui des manuscrits des XIV^e^ et XV^e^ siècles : sur des portées de quatre lignes sont disposés des *neumes*, notes isolées (carrées ou losangées), ou groupes de 2, 3 ou 4 notes. La valeur des notes est considérée généralement comme uniforme. Mais leur organisation dans la phrase mélodique, en l'absence de renseignements suffisamment explicites, repose sur des conjectures. Les interprétations de Solesmes, pour belles qu'elles soient, ne sont pas universellement admises : on blâme surtout la généralisation abusive des mêmes principes d'exécution à des textes d'époques très diverses.

Tonalement, la musique grégorienne est assez déroutante pour le non-initié, car elle correspond à une esthétique fort différente de la nôtre. Loin de se limiter à deux modes comme aujourd'hui, la musique médiévale (et non pas seulement la grégorienne) se sert d'échelles modales appelées *les 8 tons ecclésiastiques*, qui déterminent, d'une part la situation des demi-tons, d'autre part l'extension de la mélodie.

Les modes grégoriens

PROTUS :													
Authente	1^er^	ton				RÉ	mi	fa	sol	*la*	si	do	ré
Plagal ..	2^e^	–	la	si	do	RÉ	mi	*fa*	sol	la			
DEUTERUS :													
Authente	3^e^	ton				MI	fa	sol	la	si	*do*	ré	mi
Plagal ..	4^e^	–	si	do	ré	MI	fa	sol	*la*	si	do		
TRITUS :													
Authente	5^e^	ton				FA	sol	la	si	*do*	ré	mi	fa
Plagal ..	6^e^	–	do	ré	mi	FA	sol	*la*	si	do			
TETRARDUS :													
Authente	7^e^	ton				SOL	la	si	do	*ré*	mi	fa	sol
Plagal ..	8^e^	–	ré	mi	fa	SOL	la	si	*do*	ré			

Il s'agit en réalité de 4 échelles diatoniques prenant leur départ respectivement sur *ré, mi, fa* et *sol*, chacune d'elles pouvant user de deux *ambitus* différents, l'un appelé *authente*, l'autre *plagal*.

La différence entre le mode authente et le mode plagal de même échelle consiste en ceci : dans le premier, la mélodie ne descend pas au-dessous de la note de base, qui est aussi sa finale, et tourne autour d'une note centrale, la teneur (note de tenue dans la récitation des psaumes), située le plus souvent à la quinte de la note de départ, alors que dans le second, la mélodie moins aiguë (sa teneur est plus basse d'une tierce) peut descendre d'une quarte en dessous de la note de base.

La journée liturgique. — Elle comporte une suite fixe de temps de prière correspondant à certaines heures de la journée romaine :

- **Office de Nuit**
  - **Matines** .....
    - — Invitatoire.
    - — Hymne.
    - — **Nocturnes** (1, 2 ou 3)
      - — 3 psaumes avec antiennes.
      - — 3 leçons alternant avec 3 répons.
  - **Laudes** .....
    - — 5 psaumes avec antiennes.
    - — Hymnes.
    - — 1 cantique avec antienne.
- **Office du Jour** (Prime (1). Tierce (1). Sexte (1). None (1). — Plan identique)
  - — Hymne.
  - — 2 ou 3 psaumes avec antiennes.
  - — Répons bref.
- **Office du Soir**
  - **Vêpres** .....
    - — 5 psaumes avec antiennes.
    - — Hymne,
    - — 1 cantique avec antienne.
  - **Complies** .....
    - — Leçon.
    - — 3 psaumes avec antiennes.
    - — Hymne.
    - — Répons bref.
    - — 1 cantique avec antienne.
    - — Antienne finale sans psaume.

(1) Première, troisième, sixième, neuvième heures de la journée romaine.

La Messe. — A proprement parler, elle ne s'intègre pas à place fixe dans le déroulement de la journée liturgique, bien qu'elle en soit le moment capital. On a coutume dans les couvents de la situer entre Tierce et Sexte.

Voici par ordre de succession les éléments chantés constitutifs de la messe :

Parties fixes : l'ordinaire (ou commun)		Parties variables : le Propre du temps ou des saints	
Chants	Récitatifs (1)	Chants	Récitatifs (1)
		Introït.	
Kyrie.			
Gloria (2).			
			Oraison.
			Epître.
		Graduel.	
		Alleluia (ou trait) (3).	
			Evangile.
Credo.			
		Offertoire.	
	Préface.		
Sanctus.			
	Pater.		
Agnus.			
		Communion.	
			Post-Communion.
Ite missa est (ou *Benedicamus*) (2).			

(1) Prières et lectures chantées *recto tono*, c'est-à-dire sur une seule et même note, avec formules musicales pour les fins de phrases.
(2) Omis dans les temps de pénitence.
(3) Durant le Carême.

III. — Les formes grégoriennes

1. Récitation chantée. — Le psaume, comme on le voit, est l'élément prédominant de tous les offices, hormis la messe. Puisque, d'autre part, la quasi-totalité des pièces ornées emprunte le texte des psaumes, il est nécessaire de dire quelle en est la forme littéraire :

C'est une suite de *versets* en nombre très variable (on en trouve de quatre à une trentaine), courtes phrases se subdivisant ordinairement en deux parties séparées par la *médiante*. Cette sorte de césure est matérialisée dans la typographie par un astérisque (*).

Voici le schéma uniforme des versets :

Verset
- 1re partie..
  - — Intonation (omise parfois).
  - — 1re tenue (on dit aussi teneur).
  - — Médiante* (finale suspensive).
- 2e partie ..
  - — 2e tenue
  - — Terminaison (finale conclusive).

Les deux derniers sont invariablement constitués par la *doxologie*, dont voici les paroles :

— *Gloria Patri et Filio* et Spiritui Sancto,*

— *Sicut erat in principio, et nunc, et semper*, et in saecula saeculorum. Amen.*

Il y a naturellement autant de tons de psaumes qu'il y a de modes grégoriens, c'est-à-dire huit. Mais à cela vient s'ajouter une grande variété de terminaisons, parfois aussi de médiantes (10 terminaisons différentes pour le premier mode). Il s'agit, on le voit, bien plus de *formules* (d'ailleurs applicables indistinctement aux 150 psaumes) que de compositions musicales. Le psaume n'est donc pas à proprement parler une forme musicale. C'est une simple *récitation chantée.*

Au psaume, s'apparentent les *récitatifs.* On désigne par ce nom tous les textes déclamés *recto tono* avec quelques inflexions mélodiques très courtes : *leçon* (du latin *lectio*, action de réciter), *épître* (primitivement lettre pastorale adressée par les responsables des églises à leurs fidèles), *évangile* (fragment de

textes du Nouveau Testament), *oraison* (du latin *oratio*, prière) appelée encore *collecte* (qui tire peut-être son nom du fait qu'elle était la prière récitée dans l'église où se réunissait la communauté : *ecclesia collecta*), la *préface* (introduction à la partie essentielle de la messe), la prière du *Pater noster* et la *postcommunion* (oraison qui suit la communion).

2. **Les formes mélodiques.** — A) *L'Antienne.* Ce terme, qui caractérisait primitivement le chant en deux chœurs alternés *(antiphona)*, en est venu à désigner une pièce mélodique exécutée avant et après le psaume par les deux chœurs groupés. Le texte en est fourni le plus souvent par un verset, ou un élément de verset du psaume ainsi encadré.

Musicalement la variété est extrême : d'un simple mot *(alleluia)* chanté sur une dizaine de notes, à des antiennes très longues, fort ouvragées, où les syllabes sont affectées de guirlandes de notes.

Vu l'abondance des psaumes dans l'office, on conçoit que l'antienne soit la forme mélodique par excellence du chant grégorien, d'autant plus qu'elle a vu rapidement s'étendre son rôle propre. Le psaume a pu réduire sa longueur (comme dans l'*introït*) ou même disparaître totalement (comme dans la communion) : l'antienne est donc devenue une pièce autonome. Ainsi bon nombre d'antiennes délaissées dans l'office étaient réutilisées sans psaume dans cette cérémonie bâtarde appelée *Salut du Saint-Sacrement*, qui servait récemment encore à clore les offices de vêpres ou de complies dans les paroisses.

B) *Le Trait.* Pendant le *Carême*, temps de pénitence qui précède Pâques, le trait est chanté avant l'Evangile, à la place de *L'Alleluia*, réservé en général aux temps de jubilation.

Alterné entre deux chœurs ou entre les chantres et le chœur, le trait n'est rien d'autre, musicalement,

qu'un psaume dont tous les éléments sont ornés, mais en général de façon similaire dans chaque verset. Néanmoins, pour que cette pièce forme un tout bien structuré, on a attribué au premier verset une intonation particulièrement ouvragée et au dernier, une terminaison différente elle aussi de celle des autres versets. Le trait *Absolve* de la messe des morts est de ce point de vue d'une clarté parfaite. Certes, tous ne sont pas de facture aussi limpide. On trouve dans tel verset parfois deux médiantes, sur une même formule, ou même sur formules différentes, parfois une terminaison différente de celles des autres versets, chose qui semble imputable à un glissement vers une formule conclusive habituelle au ton dans lequel est écrit le trait en question.

Schéma du trait

- 1er verset
  - 1re partie ...
    - — Intonation très développée.
    - — 1re teneur ornée.
    - — Médiante ornée.
  - 2e partie ....
    - — 2e teneur ornée.
    - — Terminaison ornée.
- 2e verset et suivants
  - 1re partie ...
    - — Intonation simple.
    - — 1re teneur ornée.
    - — Médiante ornée.
  - 2e partie ....
    - — 2e teneur ornée.
    - — Terminaison ornée.
- Dernier verset
  - 1re partie ...
    - — Intonation simple.
    - — 1re teneur ornée.
    - — Médiante ornée.
  - 2e partie ....
    - — 2e teneur ornée.
    - — Terminaison très développée.

Deux modes seulement sont utilisés. En réalité, les véritables traits sont tous écrits en mode de *sol* (8e mode grégorien). Mais il en existe aussi un grand nombre du 2e mode (mode de *ré*), dont la facture est moins claire et qui sont une

sorte de compromis entre le trait et le répons, en ce sens que tous les éléments sont uniformément ornés et qu'on ne retrouve pas comme dans ceux du 8e mode tous les éléments constitutifs du psaume. La teneur surtout n'est plus sensible dans les traits du 2e mode comme dans ceux du 8e. D'autre part les intonations de tous les versets sont fort ouvragées, ce qui contribue à réduire la teneur.

C) *Le Répons.* Le répons est une pièce très différente du trait, en ce qu'elle est fondée sur la reprise totale ou partielle de certains éléments. Quel qu'il soit, *bref* ou *prolixe*, sa forme, dans ses grandes lignes, est la même (c'est en somme une forme ternaire ABA) :

Schéma d'un répons bref de Complies

A : Répons
- Solo..
  1. *In manus tuas, Domine,*
  2. *Commendo spiritum meum.*
- Chœur
  1. *In manus...*
  2. *Commendo...*

B
- Verset : Solo ... *Redemisti nos, Domine, Deus veritatis.*
- Répons : Chœur. 2. *Commendo...*
- Verset : Solo ... *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.*

A : Répons : Chœur
1. *In manus...*
2. *Commendo...*

Les plus anciens comportaient plusieurs versets. A preuve, le *Libera me* chanté à l'absoute des enterrements et dont voici le schéma :

Rép. 1.2.3 + Verset + Rép. 2 + Verset + Rép. 3 + Verset + Rép. 1.2.3

A B A

Souvent la doxologie est omise, surtout dans les répons prolixes qui se réduisent alors à la forme : Répons 1.2 + Verset + Répons 2. Presque tous ceux de la Semaine sainte adoptent ce plan : *Tristis est anima mea, Tenebrae factae sunt, O Vos omnes.*

Tels sont les répons des offices de nuit et de jour. Mais il en existe encore d'autres que l'usage a mutilés et qui, partant,

sont peu reconnaissables. Il s'agit de ceux que l'on utilise à la messe solennelle et qui, à cause des circonstances de leur exécution, ont reçu des noms divers :

— Graduel : chanté sur les degrés *(gradus)* de l'ambon ;
— *Alleluia* : répons dont le refrain est le mot hébreu *alleluia* ;
— Offertoire : chanté avant l'offrande.

Le graduel, exécuté après la 1re lecture, prend fin au terme de son 1er verset. Il se réduit donc pratiquement à la forme AB. « L'usage avait prévalu, depuis de longs siècles, de ne plus faire au graduel les répétitions responsoriales » (Gastoué).

L'*alleluia*, qui lui fait suite dans les temps de jubilation, a conservé, lui, la forme ternaire : Répons *(alleluia, bis)* + Verset + Répons *(alleluia)*.

Quant à l'offertoire, à de rares exceptions près (messe de *Requiem* : *Domine Jesu Christe*), il n'a conservé que la première partie et se trouve donc réduit à l'état d'antienne sans psaume. Rien extérieurement ne permet de l'en distinguer.

Si la forme de tous les répons est la même, on peut néanmoins, d'après le style, les classer en deux catégories distinctes : ceux de l'office présentent en effet une différence très sensible entre ce que l'on peut appeler le refrain (A) très mélismatique, et les versets qui, malgré leur ornementation, restent assez proches de la diction syllabique ; et qui plus est, dans tous les versets d'un même mode, on trouve à peu de chose près la même formule mélodique. Quant aux répons de la messe, ils sont en général plus longs, plus brillants, plus ouvrés que ceux de l'office. Faut-il voir ici l'intervention de professionnels ? Peut-être ; en tout cas de solistes, c'est indiscutable.

Et contrairement aux traits, qui se limitent à 2 modes, les répons utilisent les huit.

D) *Les chants de l'ordinaire.* Ils comprennent le *Kyrie*, le *Gloria* (sauf dans les messes réservées aux temps de pénitence), le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* et l'*Ite missa est* (qui reprend la mélodie du 1er *Kyrie*). Le graduel romain comporte 18 de ces ensembles, que l'on désigne soit par leur numéro d'ordre, soit par les premières paroles du *trope* (voir plus bas) auquel le 1er *Kyrie* a donné naissance : messe II, *Kyrie fons bonitatis* ; messe IV, *Cunctipotens genitor Deus*. Le *Credo* n'est inclus

dans aucun de ces ordinaires ; il en existe sept mélodies différentes, dont quatre seulement sont d'usage courant.

Le *Kyrie* est une triple invocation en langue grecque, dont chaque élément est par trois fois répété : *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.* Musicalement, il peut avoir deux aspects différents. Le *Kyrie simple* se contente de 3 phrases musicales, une par série de trois invocations. Tels sont les *Kyrie* I et IV. Le *Kyrie* II est du même type, mais, pour le mot *eleison*, emprunte 9 fois la même courbe mélodique. Dans le *Kyrie complexe*, chaque série de trois invocations utilise 2 mélodies, suivant le schéma : *a/b/a/* (donc, au total, 6 mélodies). Au nombre de ces *Kyrie*, citons les nos III, VI, IX, X.

Le *Gloria* (paraphrase du chant des anges à Noël) et le *Credo* (profession de foi) sont des hymnes non versifiées et exécutées par deux chœurs qui se répondent.

Le *Sanctus* n'obéit pas à une forme fixe. Pourtant, assez souvent, le 1er et le 3e *Sanctus* usent de la même phrase musicale ; il en est de même pour *Pleni sunt* et *Benedictus.*

La triple supplication *Agnus Dei* peut se faire sur une seule mélodie : messes I, V, VI ; le plus souvent sur deux : messes II, III, IV, VIII (schéma : *a/b/a*) ou même sur trois : messe XI.

E) *Les Hymnes.* Les hymnes étaient à l'origine en prose. Les deux seuls témoignages de cet état de chose ancien sont le *Gloria* et le *Te Deum.* Dès le IVe siècle, elles ont été supplantées, nous l'avons vu, par les *hymnes versifiées* dont le succès fut immense. D'abord écrites selon les lois de la métrique antique, elles adoptèrent, comme la poésie profane, un vers à nombre fixe de syllabes. Leur caractère quasi syllabique et leur découpe bien nette les rapprochaient de la chanson populaire. Plus tard, les mélodies se chargèrent de quelques mélismes.

CHAPITRE II

FORMES ADVENTICES DU GRÉGORIEN

Séquences — Proses — Tropes

A partir du IVe siècle, on voit se développer aux côtés du chant grégorien devenu quasi officiel non point tant des formes nouvelles qu'un mode d'exécution un peu surprenant. Ce procédé (car il ne s'agit pas encore d'autre chose) consiste à doter d'une syllabe à peu près chaque note des vocalises de l'*Alleluia* et par conséquent à adapter à ces longs mélismes une ou plusieurs petites phrases en rapport avec le sens de l'office. C'est donc au départ une invention d'ordre littéraire.

L'histoire de ce procédé, qui allait donner naissance au style syllabique, est passablement confuse. S'il faut en croire le récit de Notker, moine de Saint-Gall (Suisse) au IXe siècle, il était connu des moines français de Jumièges (près de Rouen). En effet, après le sac de l'abbaye par les Normands, l'un des moines se réfugia à Saint-Gall ; or il apportait un antiphonaire contenant précisément des *Versus ad sequentias*. Notker, ravi de trouver en ces *versus* un moyen d'aider sa mémoire défaillante, se mit à en composer lui aussi. Quelle que soit la part d'affabulation dans ce récit, on peut admettre que le trope a été d'abord pratiqué à Jumièges, puis divulgué par l'abbaye de Saint-Gall et plusieurs monastères de Limoges, entre autres Saint-Martial.

Essayons de préciser, autant que possible (car les musicologues n'ont pas encore élucidé pleinement la question), le sens des mots « séquences », « proses » et « tropes ».

La « séquence » désigne primitivement *toute vocalise jubilatoire* que l'on prit coutume d'ajouter (*sequentia* = ce qui suit) à certaines finales de phrases et de pièces liturgiques. Parmi celles-ci, l'*alleluia* fut à l'honneur. Le mot « séquence » en vint donc à désigner plus particulièrement la *séquence d'alleluia* — proprement le *jubilus* — vocalisée sur *a*.

C'est précisément à celle-ci que Notker s'attaqua en premier. Suivant la recommandation de son maître Iso, il s'efforça de faire correspondre une syllabe à chaque note de la mélodie. Puis il étendit le procédé à l'intonation même, en substituant des paroles à l'une ou l'autre des syllabes, ou même à toutes les syllabes du mot *alleluia*. Les paroles adaptées reçoivent des noms divers. On les appelle tantôt *versus*, tantôt *tropes*, mais le plus souvent *proses*. En conséquence, on trouve maintes fois l'expression *prosa cum sequentia* ou *sequentia cum prosa*. La partie en vint à désigner le tout et parfois le mot séquence est employé à la fois pour mélodie et paroles.

La séquence eut tôt fait de s'évader de son cadre étroit. De courts développements — musique et paroles — s'y ajoutèrent, paraphrases libres de la mélodie. Chacun était répété deux fois. Le parallélisme devint même une sorte de règle. La séquence (ou prose) se présente donc souvent ainsi :

I. Phrase d'intonation *(ad libitum)*.
II. Une, deux, trois ou quatre clausules sans forme précise, chacune étant répétée deux fois sur paroles différentes.
III. Une phrase conclusive.

Telle est à peu près la forme du *Victimae Paschali laudes*, que l'on chante le dimanche de Pâques après l'*alleluia*.

En résumé, le mot *séquence* peut, suivant les cas, désigner :

— la vocalise jubilatoire ajoutée à l'*alleluia* ;
— improprement et par simplification de l'expression *sequentia cum prosa*, la vocalise ainsi que les paroles adaptées ;
— par extension, toute pièce en phrases parallèles obtenue par développement.

Les vocalises faisant suite à l'*alleluia* ne furent pas les seules à recevoir des paroles. D'autres, en premier les vocalises sur *e* qui, dans le *Kyrie*, séparent ce mot de *eleison*, furent dotées elles aussi d'un texte. Les termes « séquence » et « prose » étant réservés à l'*alleluia*, on en utilisa un autre : *trope*, dont le sens reste obscur en dépit de nombreuses hypothèses. Comme le mot *prosa*, il désigna donc au départ des paroles adaptées à des vocalises. Par la suite on appela ainsi la pièce elle-même sur laquelle était opérée cette adjonction.

Le *trope* ne se limita pas au *Kyrie* : toutes les pièces du *commun* furent peu à peu mises à contribution. Or, si dans le *Kyrie* le rôle de l'adaptateur était relativement limité du fait du retour régulier du mot *eleison*, il n'en était pas de même dans le *Sanctus*, par exemple, où une paraphrase était possible. On développa donc ces pièces tout en continuant de les appeler tropes. D'où la confusion. Confusion d'autant plus normale que nombre de tropes utilisèrent les mêmes procédés de développement que la séquence (comparer le plan de la séquence cité plus haut à deux pièces encore chan-

tées aujourd'hui : *Ave verum*, trope de *Sanctus*, et, *Inviolata*, trope du répons *Gaude Maria*).

La variété d'utilisation des tropes est considérable. Ainsi, dans le célèbre office de Pierre de Corbeil pour la Circoncision (improprement appelé *office des fous*), on en trouve un luxe inimaginable de toutes sortes :

— trope du type originel que nous avons décrit sur la mélodie du *Kyrie* I, *ad libitum* : *Clemens rector, aeterne pater immense eleison.* Le trope reproduit exactement le dessin mélodique du Kyrie ;
— tropes de *Gloria*, de *Credo*, de *Sanctus*, d'*Agnus Dei* : procédé tout différent, il s'agit de phrases littéraires et mélodiques intercalées dans le texte officiel ;
— trope d'*Epître* : à rapprocher des tropes du *Gloria* et du *Credo*, mais on y trouve en plus une introduction assez développée ;
— trope de *Graduel* : un long commentaire se place entre les deux premiers mots du Graduel ;
— trope de *Benedicamus* : des strophes de vers courts précèdent les mots liturgiques.

Quand le grand mouvement de libération vis-à-vis du latin se fit sentir, ce fut sur les tropes qu'il agit, le texte liturgique étant trop vénérable. C'est ainsi que l'on aboutit aux pièces farcies, la farce n'étant rien d'autre qu'un trope en langue vulgaire.

On pourrait dire que la séquence (texte et musique) n'est rien d'autre qu'un *alleluia* tropé. Mais dès l'origine elle donna, plus que le trope, l'impression d'une certaine autonomie. A peine créée, elle se détacha de la mélodie mère, d'autant plus aisément qu'une forme fixe s'était imposée à elle. La brisure fut d'ailleurs progressive. Beaucoup de prosaires français notent avant la séquence l'*alleluia* initial.

Ce qui favorisa l'éclosion des séquences, ce fut que, s'ajoutant à l'*alleluia* ou le supplantant, elles s'incorporèrent à place fixe dans l'office et reçurent par là même une sorte de consécration officielle. Il n'en alla pas de même des tropes. Quel que fut

leur succès, ils conservèrent un caractère de « hors-d'œuvre » et ne purent, à l'encontre des proses, faire carrière dans le cadre de l'office. Ce sont eux qui fournirent ce lot important de ce que l'on peut appeler *Variae preces*, qu'aujourd'hui on utilise en marge de l'office.

Une fois donc la place officielle conquise, la séquence proliféra. Au XI^e siècle, la forme n'a pas changé depuis Notker. A preuve la très belle séquence de Pâques, attribuée à Wipo (1024-1060), chapelain à la cour des empereurs Conrad II et Henri III : *Victimae Paschali laudes*. Aux côtés de Wipo, on peut citer les noms de Bernon de Reichenau, de Hermann Contract. Mais c'est surtout avec Adam de Saint-Victor (XII^e s.) que l'on voit s'épanouir le genre. Il est l'auteur d'une quarantaine de proses d'un étonnant lyrisme. On y remarque une tendance certaine à la régularité dans la longueur des strophes et dans l'utilisation croissante de la rime. Ce faisant, la prose (ou séquence) se rapproche sensiblement jusqu'à se fondre avec elle, de l'hymne versifiée et strophique que l'on n'avait cessé de composer depuis saint Ambroise jusqu'au IX^e siècle. Le nombre de mélodies utilisées pour la prose se limite à 3 dans le *Dies Irae*, attribué à Thomas de Celano (XIII^e s.).

Les proses devinrent très célèbres, trop célèbres même puisqu'elles encoururent les foudres du Concile de Trente qui les supprima, sauf les cinq que nous chantons encore aujourd'hui : *Victimae Paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem*, *Dies irae*, et *Stabat mater* (ne pas confondre la séquence avec l'hymne strophique qui utilise les mêmes paroles).

L'habitude fut pourtant plus forte que l'interdiction et l'on connaît bon nombre de proses composées par la suite, avec plus ou moins de bonheur il faut le dire, à l'usage des offices locaux en l'honneur des saints.

Chapitre III

LA MONODIE PROFANE

I. — La monodie profane latine

Une musique profane a-t-elle existé dans notre pays avant le IXe siècle ? C'est probable. Mais, d'une part, aucun témoignage musical ne nous en est parvenu, d'autre part, les renseignements manquent de précision pour qu'on puisse se faire une idée de ce que fut l'activité musicale au temps des Mérovingiens : nous ne possédons des poètes barbares que quelques vers sans musique. Enfin, tout se passe comme si, jusqu'au règne de Charlemagne inclus, la musique religieuse avait accaparé la quasi-intégralité des forces vives du pays.

Il existe cependant quelques manuscrits profanes d'époque carolingienne, malheureusement notés en neumes sans lignes, ce qui rend la restitution très conjecturale. Les compositions qui y figurent sont de deux sortes :

— d'une part, des mélodies sur des textes antiques (témoignage éloquent du sursaut de vitalité des lettres sous Charlemagne) : *Odes* d'Horace, fragments de l'*Enéide*, *Satires* de Juvénal ;

— d'autre part, quelques poèmes de circonstance (déploration sur la mort du duc de Frioul, 799 ; sur la mort de Charlemagne, 814 ; un poème sur la bataille de Fontenoy, 841) et quelques pièces lyriques célébrant le printemps et l'amour.

II. — La monodie profane française (Vies de saints, Chansons de gestes)

Le Concile de Tours (812) est en partie responsable du grand mouvement de francisation qui affecta la littérature et la musique. Il décida de « transposer les homélies en langue romane rustique ». C'est en effet à partir de la fin du siècle que

nous voyons apparaître dans les manuscrits les premières *Vies* de saints en français : la *Séquence de sainte Eulalie* (fin IXe siècle), la *Vie de saint Léger* (fin Xe siècle), la *Vie de saint Alexis* (XIe siècle) ; ces deux dernières œuvres, notées en neumes, n'ont pu être déchiffrées avec précision.

Faut-il voir dans ces *Vies* de saints le germe des chansons de gestes dont les plus anciens manuscrits remontent à 1080 ? Jacques Chailley le pense, qui en donne une démonstration simple et très logique. « Il était d'usage, dit-il, aux fêtes de certains saints, de chanter le récit de leur vie, leur geste, disait-on couramment (*gesta sanctorum*), comme leçon de nocturne... Aux vies latines en prose succédèrent bientôt des vies en vers, puis des adaptations de ces vies en vers français... La distance n'est pas grande dans l'esprit du peuple de l'héroïsme de saint Alexis... à celui du preux Roland trahi par le méchant Ganelon. »

Quoi qu'il en soit, les chansons de gestes étaient chantées ; les témoignages sont nombreux, bien qu'aucune de ces chansons ne nous ait été transmise avec musique. Une preuve indirecte, mais formelle, nous en est donnée par une citation d'un vers de la *Chanson d'Audigier* dans le Jeu de Robin et Marion. Une autre preuve est l'unanimité des chercheurs sur le sens possible de l'abréviation A.O.I. que l'on trouve à la fin de bon nombre de « laisses » de la *Chanson de Roland*. Tous s'accordent à y reconnaître une référence à un *timbre* ou du moins une indication d'ordre musical.

Tout ceci ne nous renseigne guère sur le mode d'exécution de ces chansons, et l'on en est réduit encore ici aux conjectures. La supposition de J. Chailley est assez séduisante, selon laquelle ces chansons auraient été récitées un peu comme le sont de nos jours l'Epître ou l'Evangile aux messes solennelles.

III. — Poésie lyrique (trouvères et troubadours)

1. Origines. — Au moment où la production proprement grégorienne s'essouffle, que prolifèrent sur ses flancs les formes adventices et que la poésie épique chantée fait ses premières armes, voici que s'épanouit avec une soudaineté qui a fait croire à une éclosion spontanée (thèse romantique) une poésie aux formes déjà élaborées dont les origines ne nous sont pas clairement connues. Sans vouloir

parler de sources, disons qu'elle fût précédée de poésies latines profanes (poèmes de circonstance et pièces lyriques citées plus haut) et surtout d'une poésie latine religieuse dont la vigueur venait d'être ranimée par l'invention des séquences et des tropes. Ceci n'explique pas l'esprit tout nouveau qui règne dans cette poésie. Tout au plus peut-on prétendre que des cadres ont été ainsi fournis à une inspiration originale, fruit de circonstances nouvelles, et venant à point faire contrepoids aux idées guerrières des chansons épiques.

2. **Troubadours.** — La poésie lyrique est née presque simultanément dans le Midi et le Nord de la France. On oublie trop souvent qu'il existe dans le Nord, dès le début du XII^e^ siècle, plusieurs chansons anonymes d'une très belle venue, toutes d'inspiration semblable, appelées chansons « d'histoire » (narratives) ou « de toile » (chantées par les femmes en filant) : *Bele Doette*, *Bele Yolanz*. Le développement considérable du genre lyrique dans le Midi fit souvent oublier que, même s'il fut dominé par un autre courant, du moins le mouvement était amorcé sous nos climats.

Nous possédons tout un luxe de détails, vrais ou imaginés, sur la vie des troubadours, alors que des trouvères nous connaissons tout juste le nom. Peut-être cela vient-il du fait que, plus que dans le Nord, la poésie lyrique d'oc resta l'apanage des « grands », dont on avait coutume de consigner par écrit faits et gestes. Malheureusement, malgré la relative abondance des manuscrits et le nombre assez considérable des textes poétiques conservés, les notations sont rares : 262 chansons notées (sur plus de 2 650), dont 26 anonymes et les autres réparties entre 44 troubadours.

L'âge d'or de la production des troubadours s'étend sur un siècle et demi à peu près, de la fin du XI^e^ au milieu du XIII^e^ siècle. Après quoi le flambeau passera aux mains des trouvères.

De Guillaume IX, comte de Poitiers (1071-1127), nous n'avons qu'un court fragment de chanson ; les œuvres de Cercamon sont parvenues sans musique ; Marcabru, qui cessa d'écrire vers 1150, nous a laissé 4 chansons, dont une très belle sur la seconde croisade, *Pax in nomine Domini*, et une naïve pastourelle, d'allure populaire, pleine de mélancolie : *Apris ai qu'en chantant plour*. Jaufré Rudel participa à la croisade que chantait Marcabru (1147) et mourut à Tripoli. La légende le présente comme le chantre mélancolique d'un amour impossible (envers la princesse de Tripoli, dit son biographe ancien). Quatre chansons, parmi lesquelles la mélopée d'expression si personnelle qui créa la légende d'un « amour de lonh » : *Lorsque les jours sont longs en mai*. On peut constater de Marcabru à Rudel un assouplissement considérable de la ligne mélodique. Bernard de Ventadour, d'origine roturière, mourut sans doute dans les dernières années du siècle, laissant 19 chansons notées. Son lyrisme est d'aussi grande qualité que celui de Rudel, avec peut-être un sens encore plus aigu de l'ordonnance de la phrase musicale : à preuve *Can vei la lauzeta* où l'auteur exhale sa tristesse et ses peines d'amour. De Bertrand de Born, un châtelain, nous connaissons mieux la vie fantasque que les chansons (une seule est notée).

Puis se succèdent Arnaut de Maroill, pauvre clerc (6 chansons), Folquet de Marseille († 1231), qui devint évêque de Toulouse en 1205, et dont les chansons composées dans sa jeunesse manquent parfois de simplicité ; Peire Vidal (12 chansons) qui « chantait mieux qu'homme au monde » mais dont les mélodies semblent un peu compliquées ; Gaucelm Faidit (14 chansons) connu comme auteur d'une très belle déploration *(planh)* sur la mort de Richard Cœur de Lion (1199) ; dans *Chante deport, joi*, son souffle mélodique fait éclater le cadre de la chanson : pas une seule répétition de cellule mélodique. On sent, bien proche, l'antienne grégorienne. La qualité en est aussi grande. Guiraut de Borneil, « le maître des troubadours » aux dires de ses contemporains, nous est connu par 4 compositions, dont la très célèbre chanson d'aube : *Reis glorios* (reprise dans le *Jeu de sainte Agnès*). Ajoutons Rambaut de Vaqueiras (une *estampida*), Raimon de Miraval (22 chansons).

Le début du XIII^e^ siècle voit la production des troubadours perdre de sa vigueur. Bien que le mouvement se poursuive pendant un siècle encore, on relève peu de noms de grands musiciens. L'un d'eux pourtant, Guiraut Riquier († v. 1292), mérite notre attention. Son œuvre, sans doute fort abondante (il nous reste 48 mélodies), redonne un moment d'éclat à la lyrique provençale. Pourtant, avec lui, la structure de la strophe se complique singulièrement sans avantage pour la musique : la mélodie manque souvent d'ampleur (*planh sur la mort d'Amauric de Narbonne* qui est loin de valoir le *planh* de Faidit cité plus haut) ; en revanche, il lui arrive dans une chanson religieuse *(Jhesu Crist)* d'orner abusivement la mélodie sans la moindre raison, au point de la rendre inconsistante. C'est d'ailleurs avec lui que disparaît définitivement la poésie provençale qu'avait tuée, faute d'inspiration, une recherche excessive de combinaisons rythmiques sans âme.

3. **Trouvères.** — Nous avons parlé des quelque 5 poésies de trouvères antérieures à l'influence des troubadours. Le courant qu'elles dénotaient semble avoir été totalement submergé, ou du moins détourné, car, à une exception près (Audefroy le Bastard), on ne retrouvera plus ce genre d'inspiration.

Dès la seconde moitié du XII^e^ siècle, la poésie provençale exerça une très profonde influence sur la poésie du Nord, d'une part renouvelant les thèmes traités (amour courtois), d'autre part provoquant, chose curieuse, une plus grande réserve dans l'emploi des mélismes et ornements qui abondent dans les mélodies de *Bele Oriolan* et *Bele Doette.*

Comment se fit ce transfert d'influence ? Plus que les déplacements — fort nombreux — des troubadours et de leurs interprètes, les jongleurs, ce serait l'alliance passagère du domaine d'Aquitaine et du trône de France par le mariage de Louis VII avec Aliénor d'Aquitaine. Les deux filles nées de cette union, Aélis et Marie, résidèrent, de par leur mariage, qui à Blois, qui en Champagne. Et c'est par elles, devenues, à l'instar de leur mère, protectrices et inspiratrices des trouvères, que se serait transmise la doctrine du *gay sçavoir.*

Contrairement aux troubadours, les trouvères nous ont transmis un nombre important de chansons : plus de 2 000, presque toutes notées, et réparties entre plus de 200 noms d'auteurs. C'est dire l'abondance de matière et l'importance de ce mouvement musical que les essais polyphoniques, qui lui sont contemporains, tendent à reléguer dans l'ombre.

Au premier rang des plus anciens, presque tous grands personnages, nous mentionnerons : Conon de Béthune († v. 1220), qui fut un poète très estimé. De ses 14 chansons, dont la mélodie est souvent assez rude, retenons *Oi mi ! Amors si dure departie* (chanson de croisade) et le *débat* d'allure populaire *L'autrier avint en cel autre païs*, proche, par le caractère, de la chanson à danser. Son plus illustre contemporain, Gace Brulé, nous a laissé peu de renseignements sur sa vie, mais une abondante production où transparaît l'aisance mélodique *(Biaus m'est estez)*. De son « compain » Gautier de Dargies, restent 30 chansons, certaines fort aimables *(Bien font Amors)*.

Alors qu'à la génération que nous quittons la poésie lyrique semblait se cantonner dans le Nord et l'Est, voici que dans les trente premières années du XIII^e^ siècle la veine poétique s'étend dans tout le domaine d'oïl, en même temps qu'elle cesse d'être l'apanage des grands : la montée de la bourgeoisie est, en ce domaine, particulièrement sensible. La ville d'Arras, qui sera la plus fertile en trouvères, est représentée alors par Audefroi le Bastard (17 chansons) qui « rompit avec la monotonie du genre et ressuscita la romance depuis longtemps oubliée » et « fit revivre la *chanson de toile* des premiers âges de la lyrique française » (Aubry). Voici Colin Muset, auteur de cette si jolie supplique *Sire cuens, j'ai viélé*, où l'on aime tant à reconnaître l'image romantique du poète loqueteux, et Gautier de Coinci (1236), qui inséra de fort belles pièces lyriques (25), toutes d'inspiration religieuse, dans ses *Miracles de Notre-Dame*.

C'est au moment où la fécondité des troubadours s'épuise que la poésie du Nord jette le plus vif éclat. Le mouvement amorcé s'amplifie rapidement et la ville d'Arras, en particulier, devient un foyer intense de vie musicale. On y a dénombré 182 trouvères dont les plus connus sont Moniot d'Arras, Jean Bretel († 1272), que l'on considère comme le maître du *Jeu-Parti*, œuvre lyrique dans laquelle deux interlocuteurs

débattent un sujet proposé en se répondant par des strophes (6 à 8) musicalement identiques, et surtout Adam le Bossu ou de la Halle (v. 1240-v. 1287), le plus célèbre d'entre eux. Il est le seul dont nous sachions qu'il ne s'est pas contenté d'écrire des poésies lyriques (53, dont plusieurs *Jeux-partis*) ; on le retrouvera, au chapitre IV, comme auteur de la fameuse pastourelle *Robin et Marion*, et, au chapitre V, comme polyphoniste.

En dehors d'Arras, un grand seigneur semble avoir exercé une influence considérable : Thibaut IV de Champagne (1201-1253), protecteur des trouvères et trouvère lui-même. C'est peut-être à lui que l'on doit de posséder les nombreux manuscrits, où, d'ailleurs, ses chansons (75) figurent en bonne place. Elles se distinguent par une qualité mélodique assez extraordinaire et par une grande simplicité de tournure. Dans des chansons comme *Amours me fait comencier*, *Au tans plain de felonie*, ou dans le très émouvant « lai pieux » *Commencerai a faire un lay*, il semble avoir eu souci — autant qu'on en peut juger par des restitutions sur lesquelles on trouverait difficilement deux spécialistes d'accord — d'éviter d'encombrer la mélodie par des ornements qui trop souvent, chez d'autres, brisent l'élan lyrique.

Cette magnifique floraison de poètes-musiciens disparaîtra avec le siècle de saint Louis. Le poète et le musicien cesseront d'être un seul et même personnage et suivront désormais des voies divergentes. Seule exception au milieu d'un siècle peu porté aux épanchements lyriques, Guillaume de Machaut ressuscitera pour un temps la figure de l'ancien poète-musicien qu'avaient connu les XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Chapitre IV

LE THÉATRE AU MOYEN AGE

I. — Origine du théâtre médiéval (X^e^-XI^e^ siècle)

1. Mise en scène de tropes liturgiques. — Le théâtre est né de la mise en action des textes liturgiques eux-mêmes, puis des tropes qui les amplifièrent. Il ne s'agit donc, au début du moins, de rien d'autre que d'une mutation insensible de l'office en spectacle. Tout débuta par le dialogue. Le jour où l'on imagina de confier à plusieurs lecteurs les répliques des personnages du récit évangélique, le théâtre prenait naissance. Quand, le dimanche des Rameaux, trois clercs se partagent les rôles dans la narration chantée de la passion, on reproduit le phénomène par où débuta le drame liturgique. Ce fut cela, si humble et si peu révolutionnaire que cela paraisse.

La première mention d'un drame liturgique pratiqué à Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) figure dans la *Regularis Concordia*, du bénédictin anglais saint Ethelwold, écrite vers 970. Description y est faite d'un essai de mise en scène : un moine, tenant une palme, représente l'ange chargé d'annoncer à trois autres moines (*alias* les Saintes Femmes) que Jésus est ressuscité.

En voici le texte intégral :

— *Quem queritis ?*
— *Jhesum Nazarenum.*
— *Non est hic : surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis.*
— *Alleluia : resurrexit Dominus.*
— *Venite et videte locum.*
— *Surrexit Dominus de Sepulchro.*

Chant du *Te Deum.*

Ce bref dialogue dont le moine anglais décrit avec émerveillement la mise en scène n'était pas inconnu. Il figure en effet dans des tropaires plus anciens (début du x^e^ s.), mais sans indication scénique, en tant que trope d'introduction à l'introït de Pâques *Resurrexi.* Il faut croire que ce trope, dont les paroles sont empruntées à l'évangile de Pâques, était déjà célèbre pour qu'on l'ait transplanté de la messe à matines. C'est à l'office de nuit, en effet, entre la troisième et dernière leçon et le *Te Deum* final que le situe saint Ethelwold. La transition était logique : les trois leçons de matines, ainsi que les deux répons qui les séparent, ne font que paraphraser l'arrivée des Saintes Femmes au tombeau du Christ. L'exécution à matines semble s'être tout de suite imposée : c'est la raison pour laquelle, même après que le drame eut quitté le sanctuaire, le *Te Deum* terminait le spectacle.

L'élément de variété introduit ainsi dans l'office fut sans doute apprécié, car des imitations de ce trope de Pâques se multiplièrent, sans que le schéma initial des questions et réponses en soit modifié. A Noël, on chanta *Quem queritis in praesepe* (trope de Tutilon : *Hodie cantandus est nobis puer*), à l'Ascension *Quem cernitis ascendisse super astra,* mais jamais ces tropes mimés ne connurent le succès du *Quem queritis* pascal.

2. Etoffement du noyau initial par centons liturgiques. — Selon le procédé courant à cette époque, on amplifia le cadre ainsi créé en y introduisant des éléments empruntés soit à l'office lui-même (antiennes), soit au répertoire abondant des tropes. Composé dans le courant du xi^e^ siècle, le *De mulieribus* n'est qu'une légère amplification du *Quem queritis* dont on retrouve les paroles sinon la mélodie :

— *Ubi est Christus meus Dominus et filius excelsus ?*
— *Eamus videre sepulcrum.*
— *Quem queritis in sepulcro, o Christicole ?*
— (La réponse manque.)
— *Non est hic : surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate discipulis ejus quia praecedet vos in Galileam.*
— *Vere surrexit Dominus de sepulcro cum gloria. Alleluia.*

Est-il besoin de dire que ces embryons de drames, joués au sanctuaire, dont le relief est accusé pour nous qui connaissons l'évolution, se distinguaient à peine de l'office ? Le déroulement des cérémonies n'était pas aussi strict qu'aujourd'hui et les ajouts étaient nombreux : ce que nous appelons *drame liturgique* n'en était qu'un parmi tant d'autres.

II. — Développement en marge de la liturgie (fin XIe-XIIe siècle)

Les documents concernant le XIe siècle sont rares et ne permettent pas de suivre les étapes de l'évolution. A en juger par les œuvres des dernières années du siècle, on devine que le drame prit peu à peu des libertés avec l'office, accroissant le nombre des scènes et des personnages et paraphrasant de plus en plus librement le récit liturgique, jusqu'à y inclure des épisodes purement et simplement inventés (cf. le rôle du marchand d'aromates).

Ce désir d'amplification contribua au développement de la forme musicale. Alors qu'un siècle plut tôt le drame naissant était constitué de centons liturgiques juxtaposés, on eut tendance à répéter les formules et donc à faire du drame un assemblage d'hymnes strophiques. La *Lamentation de Rachel* (fragment probable d'un *Massacre des Innocents*) qui, dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges, précède le *Sponsus* et les *Prophètes*, n'est constituée que de deux phrases mélodiques : la première sur laquelle Rachel chante 9 strophes de deux vers ; la seconde, très brève, utilisée par l'ange pour chacun des 7 vers de sa réponse.

1. Les « Prophètes ». — Ce drame latin, dont les attaches avec la liturgie sont déjà plus lâches, se jouait dans l'église la veille de Noël. En réalité, il s'agit plutôt d'un dialogue mimé. L'action est inexistante. Après l'hymne d'introduction, devenue traditionnelle, on assiste à un défilé de personnages bibliques ou non (on y trouve même Virgile et la Sibylle), qui, interrogés à tour de rôle sur la naissance du Christ, répondent par des strophes de deux ou quatre vers. Les motifs mélodiques, peu nombreux, sont répartis sans raison apparente entre demandes et réponses. Il ne s'agit pas encore à proprement parler de système strophique, mais il s'en faut de peu.

2. Le « Sponsus ». — Le pas est franchi. Le schéma musical se limite à l'emploi de 4 timbres diversement répartis (notons que les personnages se les empruntent et qu'il ne s'agit nullement de leitmotiv précoce !). Comme dans les *Prophètes*, on n'y trouve pas une seule antienne liturgique. Le rythme libre du grégorien n'apparaît pas. Tout est en vers mesurés.

D'autre part, nous sommes ici en présence d'un vrai drame. Par rapport aux *Prophètes*, le progrès est considérable : une action progresse vers son dénouement. Le sujet est emprunté

à la parabole évangélique des *Vierges folles et des Vierges sages* qui attendent l'arrivée de l'époux *(sponsus)* et de l'épouse. Or, voici que durant cette attente qui se prolonge, les lampes des vierges folles viennent à manquer d'huile. Affolement général ; les sages refusent d'en prêter et conseillent aux folles d'aller en acheter. Elles y partent, mais trouvent au retour porte close. Elles frappent. L'époux répond : Je ne vous connais point.

En plus de ses qualités dramatiques, ce drame doit sa célébrité au fait qu'il comporte pour la première fois des strophes en langue vulgaire. C'est le témoignage tangible de l'incompréhension du latin chez la plupart des spectateurs. En ceci le théâtre ne fait que suivre le grand mouvement de francisation qui affecte, nous l'avons vu, la poésie épique, la poésie lyrique et la poésie ecclésiastique (farces). Il n'en reste pas moins que le mélange des langues ne laisse pas d'être curieux. Même si, comme on l'a cru, les additions de strophes limousines sont postérieures à la rédaction latine, la possibilité d'utilisation conjointe des deux langues à une époque donnée n'en est pas pour autant expliquée. Et cependant, l'analyse précise de ce petit drame d'une centaine de vers laisse supposer, quoi qu'on en dise, dans l'alternance des langues une volonté déterminée (voir le plan).

L'examen de ce plan dénote deux tendances distinctes :

— En premier lieu, le souci de doubler tous les éléments exprimés en latin d'une manière de traduction ; l'hymne française, chantée en second, reprend presque intégralement les idées de l'hymne latine ; la deuxième intervention de la langue vulgaire ne fait que répéter très brièvement (3 vers au lieu de 28) le premier épisode tout en latin (sans admettre ce *bis*, on comprend mal cet épisode escamoté) ; enfin, la strophe terminale, chantée en français par l'époux, n'est qu'une redite amplifiée de la strophe latine précédente. Ne serait-ce donc pas que les clercs se voyaient contraints, pour ne pas lasser l'auditeur rebelle au latin, de lui faire suivre l'action par ces interpolations en français, qui alors tiendraient lieu des « sous-titres » dans un film étranger ou de ces lectures faites en français à la messe, pendant que le prêtre de son côté prononce les paroles latines ?

— En second lieu, l'abandon de la langue liturgique pour les épisodes qui n'étaient pas explicitement relatés dans le récit évangélique ; ici, le 2e épisode est en effet inventé.

Enfin, un point n'a pas été éclairci : la présence à la fin de chaque strophe du vers : *Dolentes, malheureuses, nous avons* (ou *vous avez*) *trop dormi.* Somme toute, ce vers résume assez

Plan du « Sponsus »

Schéma musical	Schéma littéraire (1)		Nombre de vers (2)	Schéma linguistique
Motif I	Introduction double.	1re hymne.	5 × 4	Latin.
— II		2e hymne.	4 × 5	Français.
		. . . . .	. . . . .	. . . . .
— III	Action scénique — 1er épisode	*a)* Supplique des v.f. (3)	3 × 4	
— IV		*b)* Refus des v.s.	2 × 4	Latin.
— III		*c)* Désespoir des v.f.	2 × 4	
		. . . . .	. . . . .	. . . . .
— IV	1er épisode *(bis)*	*a)* Supplique des v.f.	1	
— –		*b)* Refus des v.s.	2	Français.
		. . . . .	. . . . .	. . . . .
— –	2e épisode	*a)* Supplique des v.f. au marchand.	1	
— III		*b)* Refus du marchand.	2 × 4	Français.
		. . . . .	. . . . .	. . . . .
— –		*c)* Désespoir des v.f.	4	
		. . . . .	. . . . .	
— –	3e épisode	*a)* Supplique des v.f. à l'époux.	4	Latin.
— I ?		*b)* Refus de l'époux.	4	
		. . . . .	. . . . .	. . . . .
— II ?		*b'* Refus de l'époux et malédiction.	4	Français.

(1) D'après l'ouvrage de L. P. THOMAS, *Le Sponsus* (P.U.F., 1951).

(2) Nous n'avons pas inclus dans le nombre de vers cette manière de vers-refrain : *Dolentas, chaitivas, trop i avem* (ou *avet*) *dormit.*

bien l'état d'esprit permanent des vierges folles d'un bout à l'autre du drame. Placé à la suite de chacune des strophes chantées par elles (nous avons trop dormi) ou par les sages (vous avez trop dormi), il constitue donc une indication sommaire du sens de la strophe latine. Ce rôle de « sous-titre » expliquerait assez bien son emploi dans le drame :

1. Il n'a pas à paraître dans l'introduction ;
2. Il figure à la fin de toutes les strophes du 1er épisode ;
3. Il disparaît dans la réponse (en français) du marchand ;
4. Il n'a plus de raison de figurer dans les strophes prononcées par l'Epoux.

Que la juxtaposition des langues dans le *Sponsus* soit due au hasard ou qu'elle soit la manifestation d'un dessein, il n'en reste pas moins que le drame fait date dans l'histoire du théâtre. L'emploi de la langue vulgaire va s'étendre et le français finira par exclure définitivement la langue liturgique.

3. **Autres drames latins.** — Si le *Sponsus* prend tant de relief, c'est que ce bilinguisme ne reparaît dans aucun des autres drames connus du XIIe siècle : tous utilisent exclusivement le latin. Mais l'évolution en marge de la liturgie n'est pas différente dans les drames des ms. de Tours et de Saint-Benoît-sur-Loire. Tout comme le *Sponsus* amplifiait le récit évangélique par l'adjonction de la scène chez le marchand, de même le drame de la *Résurrection* (Tours) mettra en scène Pilate et les soldats qui, en chantant, se rendent au tombeau pour en assurer la garde, et enrobera de commentaires chacune des questions et réponses de l'ancien *Quem queritis*.

Toutes ces interpolations ne vont pas sans porter un coup sensible au sentiment religieux : le théâtre se laïcise. Peut-être est-il dès cette époque représenté sur le parvis et non plus au chœur. La juxtaposition des scènes de plus en plus nombreuses exige en effet toute une machinerie et des décors simultanés que l'on imagine mal dans l'église. Dans le drame de la *Résurrection* par exemple, il faut supposer des « mansions » différentes, car les scènes se suivent sans lien ; l'action commence chez Pilate, puis après le « conduit » chanté par les soldats, nous sommes transportés sans transition au sépulcre.

Le sujet du moins reste lié au culte et les drames prolifèrent autour des deux sommets de l'année liturgique : Noël et Pâques. Appartiennent à l'*ordo* de Noël : *L'adoration des mages*, *Le massacre des innocents* ; à l'*ordo* de Pâques : *Les Saintes Femmes au tombeau*, *L'apparition à Emmaüs*.

Le lien avec la liturgie sera définitivement rompu le jour où

l'on empruntera le sujet soit à des récits sans emploi dans l'office *(La Conversion de saint Paul, La Résurrection de Lazare)*, soit à des textes bibliques *(Daniel)*, soit à des *Vies* de saints. Encore édifiants, les miracles de saint Nicolas *(Les filles dotées, Les trois clercs, Le fils de Gedron)*, dont le caractère presque uniquement strophique amoindrit l'intérêt, n'ont plus rien de liturgique. On y rencontre même des préoccupations expressives, d'ailleurs fort nouvelles, comme les vocalises descendantes par lesquelles *Le Juif volé* exprime son désespoir et saint Nicolas sa réprobation à l'endroit des voleurs.

4. Le drame parlé en français : le drame d'Adam (2e moitié du XIIe siècle). — Avec ce drame, on considère à juste titre que le théâtre arrive à maturité. C'est une œuvre dont les proportions considérables n'ont rien de comparable avec les dimensions restreintes du *Sponsus*. De plus, les rubriques, encore latines, font entendre que ce drame était joué sur le parvis. Et surtout c'est la première fois que sont employés non seulement la langue vulgaire, mais aussi le texte parlé. La nouveauté est de taille pour l'histoire du théâtre et le glas sonne pour la musique en ce domaine. Certes, le chœur intervient encore pour chanter des répons grégoriens, mais en somme la musique cesse de participer à l'action. Vienne-t-elle à disparaître ? Son effacement sera bien peu sensible. Le drame d'Adam n'est plus que du *théâtre parlé avec intermèdes musicaux*. C'est en fait du théâtre lyrique médiéval.

III. — Développement ultérieur (XIIIe siècle)

1. Miracles. — En effet, dès le début du XIIIe siècle, le *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel d'Arras, ne mentionne même plus d'interventions du chœur. Si la musique tient encore quelque place dans les Miracles et les Mystères, son influence est insignifiante sur l'action dramatique.

2. Théâtre profane : Robin et Marion. — La *Pastourelle dramatique*, qu'Adam de La Halle composa à Naples vers 1283 pour servir de divertissement au public aristocratique qui hantait la cour de Charles d'Anjou, n'est pas à proprement parler une œuvre musicale. Sur les 780 vers, 72 seulement sont pourvus de musique. En fait de chants, on n'y trouve que six mélodies complètes et dix brefs emprunts (2 vers) à des timbres connus. La musique y tient donc peu de place, mais la nouveauté vient du fait qu'elle n'y fait pas figure de hors-d'œuvre ;

ces courtes phrases sont intégrées à l'intrigue et ne surprennent pas, tant leur intervention est naturelle. On a parlé, à propos de ce jeu, d'*opéra-comique*. C'est sans doute outré. Mais il faut reconnaître que la ressemblance est troublante.

Cet exemple unique dans l'histoire du théâtre s'inscrit en marge de l'évolution. Sans doute cette tentative n'a pas à l'époque été jugée viable. Quoi qu'il en soit, le théâtre profane ne renouvellera pas l'expérience et restera totalement étranger à la musique.

IV. — Survivance du drame liturgique (XIII^e^ et XIV^e^ siècles)

Alors que le théâtre a cessé d'être liturgique pour n'être plus qu'édifiant et poursuit sur le parvis une carrière de plus en plus « séculière », l'inspiration religieuse ne tarit point pour autant et, par une sorte de réaction, elle épure le drame des éléments profanes qui le dénaturaient. On pense à un retour aux sources en prenant connaissance du drame *La nuit de Pâques* (XIII^e^ siècle), amplification purement liturgique du *Quem queritis* du X^e^ siècle :

LES SAINTES FEMMES. — *Quis revolvet nobis lapidem ab ostio monumenti ?*

UN ANGE. — *Quem queritis in sepulchro, o Christicole ?*

S. F. — *Jhesum Nazarenum crucifixum, o Celicola.*

A. — *Non est hic, surrexit enim sicut dixit. Venite et videte locum ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis ejus et Petro quia surrexit.*

Les femmes entrent dans le tombeau.

DEUX ANGES. — *Mulier, quid ploras ?*

MARIE-MADELEINE. — *Quia tulerunt Dominum meum, et nescio ubi posuerunt eum.*

A. — *Quem queritis viventem cum mortuis non est hic, sed surrexit. Recordamini qualiter locutus est vobis dum adhuc in Galilea esset, vobis dicens quia oportet Filium hominis pati et crucifigi et die tertia resurgere.*

Les Maries sortent du sépulcre. Le Christ apparaît. Marie-Madeleine le prend pour le jardinier.

CHRIST. — *Mulier, quid ploras ? quem queris ?*

M.-M. — *Domine, si tu sustulisti eum, dicito michi et ego eum tollam.*

CH. — *Maria !*

M.-M. — *Rabboni !*

Ch. — *Noli me tangere : nondum enim ascendi ad Patrem meum ; vade autem ad fratres meos, et dic eis : Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum. Avete, nolite timere ; ite, nunciate fratribus meis ut eant in Galileam ; ibi me videbunt.*

S. F. — *Alleluia ! Resurrexit Dominus, surrexit leo fortis, Christus Filius Dei.*

Chant du « Te Deum ».

Par rapport à l'évolution signalée, ce court drame donne l'impression d'un recul. Il ne comporte rien qui ne soit liturgique, qui ne soit latin, qui ne soit chanté. Par delà les inventions théâtrales dont il est responsable, le drame retrouve donc la pureté de ses origines, laissant au théâtre qui vit maintenant une vie propre le soin de distraire ou même d'édifier. Certes, on retrouve encore dans le drame du XIIIe siècle le même désir d'amplification par introduction de strophes françaises qui espacent les questions rituelles, mais les éléments grégoriens n'en disparaissent pas pour autant. Antiennes, répons ou tropes traditionnels constituent l'ossature du drame.

Nous pouvons le constater en examinant le drame des *Trois Maries*, utilisé au XIIIe siècle par les moniales d'Origny-Sainte-Benoîte. Ce jeu, toujours liturgique, reproduit scrupuleusement le schéma du *Quem queritis* initial, à cette différence près que chacun des éléments est décuplé par des tropes de toutes espèces.

Au XIVe siècle, le drame réduit peu à peu ses proportions et tend à redevenir ce qu'il fut au Xe siècle. L'*Annonciation* n'est plus qu'un simple trope placé entre l'antienne grégorienne *Ave Maria* et le cantique *Magnificat.*

DEUXIÈME PARTIE

LES CHEMINEMENTS D'UN MODE D'EXPRESSION RÉVOLUTIONNAIRE LA POLYPHONIE (IXe-XVe SIÈCLES)

Chapitre V

L'ÉCOLE DE PARIS (XIIIe siècle)

Les enrichissements que le Moyen Age avait apportés au mode ancien d'expression monodique n'ont rien de comparable avec la découverte des mouvements mélodiques simultanés (polyphonie ou polymélodie) grâce à laquelle la France allait imposer indiscutablement sa suprématie au monde civilisé pendant quatre siècles. En ce domaine encore, c'est au IXe siècle que remontent les tout premiers balbutiements de cet art nouveau.

I. — Le chant liturgique accompagné (IXe-XIe siècles)

1. **Diaphonie note-à-note.** — Le premier texte où est faite mention de polyphonie émane du philosophe Scot Erigène, qui vécut en France à partir de 840. Dans son ouvrage *De divisione naturae*, il cite le mot *organum* et décrit assez clairement le procédé, mais sans donner d'exemple.

Premiers témoignages musicaux : les exemples de la *Musica Enchiriadis* de Hotger (longtemps attribuée à Hucbald). En quoi consiste cette diaphonie, dont l'auteur Hotger laisse entendre clairement qu'il n'est pas l'inventeur ? Précisons les termes (la confusion règne entre eux dans les traités de l'époque). Hotger semble bien considérer les mots *diaphonie* et *organum* comme équivalents quand il parle de « ce chant harmonieux de sons dissemblables entendus simultanément... *quam diaphoniam vel, assuete, organum vocamus* ». Ces mots sont donc synonymes, mais il semble préférable de n'user que du premier pour éviter de confondre cet *organum-procédé-d'écriture* avec le grand organum à vocalises qui sera l'une des formes maîtresses du XIIIe siècle.

Pour Hotger, deux diaphonies :

a) Le chant grégorien (voix principale), à la partie supérieure, est accompagné par une ou plusieurs parties (voix organales) qui suivent chaque note du chant à la quarte, la quinte ou l'octave inférieures (redoublements possibles). Le mouvement est strictement parallèle. La voix organale se trouve donc dans un état de soumission absolue à la voix principale.

b) Le chant grégorien (voix principale), à la partie supérieure est accompagné d'une mélodie (voix organale) dont la première note et la dernière sont à l'unisson du chant, les autres notes contrepointant le chant à la quarte inférieure : départ et fin exigent donc *quelques mouvements obliques et contraires*, ce qui constitue une grande nouveauté, car la voix organale y gagne en autonomie.

Peu à peu, cette seconde diaphonie va l'emporter sur la première. « Plus on avance, plus on voit diminuer l'emploi de la diaphonie à intervalles et à mouvements semblables, plus celui à intervalles et à mouvements mélangés prend de développement » (Coussemaker). Toutefois, disons-le clairement, il ne s'agit pas d'œuvre originale, mais d'harmonisation. Il n'y a rien de plus ici que quelques exemples de traité. Deux cents ans seront nécessaires (130 ans plus tard, Gui d'Arezzo, dans son *Micrologus*, ne nous apprendra rien de nouveau), avant que ces tentatives n'aient produit leurs fruits. Elles n'en constituent pas moins le fondement de la polyphonie à venir.

2. Déchant. — Dans le courant du XIIe siècle, se fixe un procédé nouveau sensiblement distinct de la diaphonie.

a) Le chant grégorien passe à la voix inférieure et reçoit le nom de *teneur*.
b) Le mouvement contraire est érigé en système.
c) La voix organale, nommée *déchant*, s'affranchit peu à peu du syllabisme hérité de la diaphonie.

« Le déchant, qui n'est même pas toujours écrit, n'est qu'exceptionnellement syllabique, ou *note contre note* avec le chant principal ; par essence même, il est ornemental... chacune des notes (du *cantus firmus*) devient le prétexte d'un important mélisme à la partie déchantée qu'elle soutient comme une pédale » (Machabey).

Nous pouvons donc constater les immenses progrès réalisés sur la diaphonie de Hotger. Sans doute ce procédé n'a-t-il pas encore donné naissance à des chefs-d'œuvre, asservi qu'il est au chant grégorien auquel il ne se propose que d'ajouter une parure. Mais tous les éléments sont élaborés pour les grandes réalisations du siècle suivant.

II. — Le chant liturgique paraphrasé (1150-1250)

1. L' « organum » à vocalises. — Du jour où le déchant étire les notes du grégorien pour se servir de chacune d'elles comme de piliers sur lesquels il fera reposer des guirlandes de vocalises, son rôle véritablement liturgique cesse. Il ne sert plus le grégorien, il se sert de lui comme d'une barre d'appui. Le grégorien est à ce point défiguré que son mouvement mélodique devient presque indiscernable si ce n'est à la lecture. Il n'est plus qu'un prétexte à composition libre, il est réduit à l'état de *teneur* (tenue assimilable à une pédale). Nous touchons au terme de cette déjà longue évolution, l'*organum* à vocalises.

Pourtant, si elle prend des libertés avec le chant liturgique, la nouvelle œuvre reste intégrée au culte qu'elle rehausse de ses enluminures. En effet, les pièces grégoriennes que ces compositions para-

phrasent sont presque exclusivement des *répons*, des *graduels*, des *alleluias*. (Remarquer que ce sont les mêmes pièces qui ont fourni les premières séquences et les premiers tropes.) D'autre part, au début du moins, ces *organa* s'incorporent à la pièce grégorienne dont ils n'ornent que quelques fragments et dont ils respectent strictement le plan. Ils constituent, somme toute, une sorte de *greffe sur un tronc grégorien.*

Examinons le plan de l'*organum* triple *Alleluia Nativitas* de Pérotin, dont on peut trouver la mélodie dans le graduel grégorien (7 octobre).

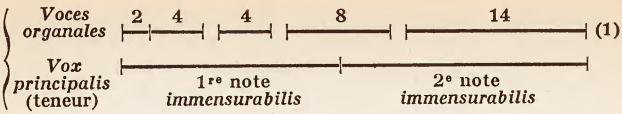
Plan de l' « Alleluia Nativitas »

I. Répons.	*a)*	Intonation *Alleluia.*	Organisée (1).
	b)	Reprise de l'intonation suivie du *jubilus.*	Chant grégorien à l'unisson.
II. Verset..	*a)*	*Nativitas/ gloriose/ virginis/ Marie/ ex semine/ Abrahe/ orta/ de tribu/ Juda,*	Chacun des mots est organisé (1).
	b)	*Clara ex stirpe.* (Mélodie de l'intonation.)	Chant grégorien à l'unisson.
		David. (Mélodie du *jubilus.*)	Chant grégorien à l'unisson.

« Organisation » de l' « intonation Alleluia » (14 notes)

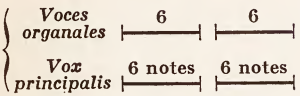
1. La 1re note et la 2e, sans durée précise (*immensurabiles*, disent les traités), supportent 4 fragments de longueur diverse (nous indiquons par un chiffre le nombre de mesures du fragment, d'après la transcription de Y. Rokseth), qui vont s'amplifiant et qui sont facilement discernables, puisque des figures de silence les séparent.

(1) Organisé = traité en *organum.*

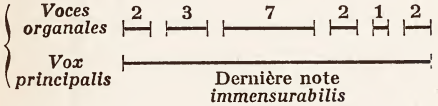


2. Les 12 notes suivantes sont *mensurabiles* et égales (♩.), réparties en deux groupes de six.

Dans ces fragments plus rythmiques, du moins en ce qui concerne la teneur, voix principale et voix organales respectent le même découpage.



3. La note finale du dernier fragment se prolonge et devient le support *immensurabilis* d'une sorte de *coda* qui reprend l'esprit du début de l'intonation.



Qu'on nous pardonne la sécheresse de ces schémas : ils sont indispensables à qui veut comprendre le mode de composition des premiers polyphonistes sans se contenter de descriptions superficielles. L'*organum* à vocalises est une œuvre grandiose, véritable symphonie vocale, dont le cadre, nous pouvons le constater, est très fortement pensé et non laissé à une fantaisie désordonnée. Les plans permettront, nous l'espérons, de montrer d'une part que l'*organum* est purement liturgique, que, d'autre part, il existe, chez le compositeur, une volonté manifeste de construction dans la répartition des notes longues aux extrémités (cf. *Intonation Alleluia*), qu'enfin les mots du verset, hormis le premier que l'on traitait un peu comme une intonation d'*organum*, étaient assez individualisés et qu'ils ont pu facilement se détacher pour devenir des *motets* (voir *infra*).

(1) Le 1er fragment fait suite à 2 mesures où s'établit l'accord initial. Il n'y a pas entre ces 2 mesures et les 4 suivantes qui constituent le 1er fragment de solution de continuité.

Et n'allons pas dire d'une telle œuvre (15 minutes environ d'exécution) qu'elle engendre l'ennui. Elle ne peut paraître monotone qu'à quiconque n'y prête pas une oreille attentive et la juge, même inconsciemment, selon une esthétique qui est la nôtre. Il faudrait faire une analyse par membre de phrase pour y déceler l'infinie diversité rythmique, mélodique et sonore. Certes. la modulation n'est pas même soupçonnée, mais un effet analogue est obtenu aux endroits où la teneur change de degré. La coloration diffère subitement et projette sur le passage un éclairage tout nouveau.

2. **Les Maîtres.** — L'identification des auteurs reste encore fort incertaine : il n'est donc pas question de biographie. Mais nous savons qu'au XIII^e^ siècle l'Ile-de-France prend grâce à eux la tête du mouvement de rénovation musicale. Rien de surprenant : Paris devient un centre de rayonnement tant intellectuel qu'artistique. L'art gothique, se substituant au roman, dote la région parisienne d'une parure inégalée de chefs-d'œuvre dont Notre-Dame est le joyau. Les universités apparaissent, et l'on sait la notoriété de celle que fonda à cette époque Robert de Sorbon : d'où l'essor de la science et — par voie de conséquence — de la musique, puisque alors l'art des sons est considéré comme une science exacte au même titre que la géométrie, l'astronomie et l'arithmétique *(quadrivium)*.

Nous connaissons pourtant quelques noms de musiciens :

Léonin, qualifié dans le traité qui nous a conservé son nom d'*optimus organista* (excellent compositeur d'*organa*), dont l'activité à Notre-Dame comme chantre ou compositeur se situe sans doute dans le troisième quart du XII^e^ siècle. On lui attribue généralement les œuvres à 2 voix du *Magnus liber organi* de Notre-Dame, du fait qu'elles semblent présenter, vis-à-vis des grandes compositions à 3 ou 4 voix de Pérotin, un état antérieur de l'*organum*.

Donc, en plus de la teneur, une seule voix, mais déjà d'une souplesse sans faille, d'une tournure fort aisée et parfois populaire. Les dimensions de ses œuvres sont déjà identiques à celles de son illustre successeur *(Judea et Jerusalem)*.

Maître Pérotin (fin XII^e siècle) remplaça en effet Léonin au chœur de Notre-Dame, remania certaines de ses œuvres et en composa lui-même de fort belles. Les traités sont témoins de son indéniable succès. On loue sans réserve sa science et son habileté dans l'art de la composition. Son œuvre magistrale et monumentale soutient fort bien la comparaison avec les plus belles réalisations gothiques. Il suffit pour s'en convaincre d'entendre les alleluia *Nativitas*, *Posui* (triples, c'est-à-dire à 3 voix : *teneur*, *duplum*, *triplum*) et les graduels *Viderunt* et *Sederunt* (quadruples, c'est-à-dire à 4 voix : *teneur*, *duplum*, *triplum*, *quadruplum*). Sans hésiter on y reconnaît le génie.

3. **Les théoriciens.** — L'activité musicale et scientifique est intense, les traités nombreux. C'est d'ailleurs grâce à eux que certaines œuvres nous ont été conservées. Citons au nombre des plus célèbres théoriciens Jean de Garlande (savant anglais résidant à Paris puis à Toulouse) qui professe une grande admiration envers Pérotin ; Robert de Sabilon qui succéda à Pérotin, Francon de Paris, Francon de Cologne.

III. — Le chant liturgique utilisé à des fins profanes (seconde moitié du XIII^e siècle)

1. **Le Motet.** — Comme le théâtre, comme la poésie lyrique, la polyphonie, née à l'église, se répand à l'extérieur. Ce sont les maîtres déchanteurs eux-mêmes sans doute qui se chargeront de faire bénéficier la musique profane des acquisitions de la musique liturgique.

On a trop dit sans précisions que le motet naissait de l'*organum* pour que l'on ne soit pas surpris de la différence sensible entre ces deux formes, car cette différence existe tant dans les proportions que dans l'aspect de la teneur.

Qu'est un motet à l'origine ? Un *organum* tropé ? Non point exactement. Bien plutôt, un court fragment d'*organum* (si l'*organum* entier contient 250 de nos mesures modernes, le motet qui en est issu n'en comporte qu'une vingtaine). D'autre part, ce fragment ne peut être pris à tout endroit de la pièce et le découpage de la teneur choisie n'est point arbitraire. Nous avons dit que dans l'*organum* la teneur, dont au début les notes sont extrêmement étirées, se resserre assez brutalement et se rapproche, dans le verset, du rythme des voix organales. C'est précisément à partir de cet endroit que l'on pourra faire l'ablation des quelque vingt mesures, appelées *clausule*, sur lesquelles on adaptera des paroles et que sera constitué le motet.

Prenons pour exemple l'*organum* de Pérotin : *Alleluia Nativitas*, dont nous avons étudié la structure. On connaît un motet issu du verset. Parmi les mots de ce verset, on en a choisi un dont la teneur était suffisamment animée : *ex semine*. La cellule a été extraite intégralement. Puis, des paroles ont été adaptées, suivant le procédé des tropes, aux vocalises de l'*organum* (rappelons-nous ce que fit Notker pour les séquences d'*Alleluia*). Mais quelles sont ces paroles ? Elles sont, dans les débuts du genre, en rapport étroit avec le sens de la teneur :

Triplum : *E Semine/Rosa prodit spine/Fructus olee/Oleastro legitur/Virgo propagine/Nascitur Judee/Stelle matutine/Radius exoritur/Nubis caligine/Radio sol stelle/Petra fluit melle/Parit flos puelle/Verbum sine semine.*

Duplum : *Ex Semine/Habrahe divino/Moderamine/Ignem pio numine/Producis, Domine/Hominis salutem/Paupertate Nuda/Virginis nativitate/De tribu Juda/Iam propinas ovum/Per natale novum/Piscem panem dabis/Partu sine semine.*

Remarquons que chacune des deux strophes adaptées aux voix agit bien à la façon d'un trope : le mot *Semine* y figure en tête et à la fin. C'est bien la preuve que le motet pouvait être chanté à l'office, à la place qui lui revenait dans l'*organum*. Ainsi tropé, le mot d'*organum* n'aura plus qu'à se détacher comme un fruit mûr de la forme-mère.

Le genre créé va évoluer rapidement en dehors de la liturgie. Sur la même teneur, on construira d'autres déchants, pourvus d'autres paroles. La liberté deviendra de plus en plus grande à l'endroit du texte littéraire qui du latin passe à un texte français pieux, puis à un texte français de plus en plus profane, et à l'endroit même de la teneur dont les syllabes, au lieu d'être indiquées à leur place, ne sont plus que mentionnées au début de la pièce (on pense à une indication de timbre connu). Elle perd sa signification liturgique et on en vient même à employer une teneur empruntée à une chanson profane. C'est ainsi qu'au XIII^e^ siècle, puis et surtout au XIV^e^ siècle, le motet, issu de la liturgie, va devenir la forme profane par excellence. Jugeons-en plutôt par cet éloge de la vie parisienne, contenu dans le manuscrit de Montpellier (n° 319) :

— TENEUR : Frese nouvele ! Muere france, muere france.
— DOUBLE : A Paris, soir et matin, truev'on bon pain et bon cler vin, bone char et bon poisson, de toutes guises compaignons, sens soutie, grant baudour, biaus joiaus, dames d'ounour ; et si truev'on bien entredeus de menre feur pour homes désiteux.
— TRIPLE : On parole de batre et de vanner et de foïr et de hanner, mais ces déduis trop me desplaisent, car il n'est si bonne vie que d'estre a aise de bon cler vin et de chapons, et

d'estre aveuc bons compaignons, liés et joians, chantans, truffans et amorous, et d'avoir, quant c'on a mestier, pour solacier beles dames a devis : et tout ce truev'on a Paris.

Signification proposée : On admet généralement que le terme de *motet* a été choisi pour désigner le texte, les *petits mots* adaptés aux mélismes. Or, à notre connaissance, on n'a pas fait clairement remarquer que l'*organum* était constitué d'une juxtaposition de cellules musicales, chaque *mot* de la teneur étant une cellule, et que les motets qui en sont issus utilisent intégralement, au début du moins, parmi ces mots « organisés », ceux dont la teneur adopte un rythme assez sensible. Ne vaudrait-il donc pas mieux voir dans « motet » le sens de « mot d'*organum* » ?

2. **Le Hoquet.** — Employé dans l'*organum*, on le retrouve parfois dans le motet. Il s'agit, au début, non d'une forme, mais d'une technique d'écriture qui consiste à éviter les silences simultanés entre deux parties : une voix chante pendant qu'une autre s'interrompt, et *vice versa*, d'où l'impression de hoquet, accentuée par la multiplication progressive des silences décalés dans les diverses parties. Ce jeu stérile sera exploité aussi au siècle suivant.

On en vint à désigner par ce nom de courtes pièces, motets ou conduits, qui utilisent ce style. Il arrive alors fréquemment que les voix traitées en hoquet soient dépourvues de paroles. Peut-être est-ce là une invite à l'emploi des instruments ?

3. **Le Conduit.** — C'était primitivement un chant monodique de conduite ou de procession, dont le texte était un poème latin en vers mesurés. On en trouve bon nombre dans les offices solennels tropés :

Conductus ad subdiaconum, conductus ad evangelium (cf. l'office de Pierre de Corbeil).

Au XIII^e siècle, le conduit, tout en perdant sa destination première, reçoit, par le truchement du nouveau procédé d'écriture (déchant), une impulsion nouvelle. Voisin de l'*organum* et du motet, il groupe en son sein tout un lot de pièces d'abord d'inspiration religieuse, puis de plus en plus profanes dont on farcit l'office.

Par rapport à l'*organum*, il représente ceci de nouveau :

a) Il rompt le lien avec le texte liturgique : en effet, la teneur cesse d'être empruntée au chant grégorien, elle est imaginée préalablement par le compositeur, « aussi belle que possible » (Francon), puis traitée en déchant. Voix organales et teneur étant écrites par l'auteur, le conduit est donc une œuvre totalement originale ;

b) Du fait que la teneur est écrite par l'auteur au même titre que les voix organales, l'autonomie entre ces voix, évidente dans l'*organum*, tend à disparaître : le rythme se fait uniforme, et les paroles sont les mêmes d'une partie à l'autre. Peu à peu, les conduits deviennent homorythmiques.

Sorte de cantique sans teneur liturgique imposée, et primitivement d'inspiration religieuse (cf. le *Salvatoris Hodie* de Pérotin), le conduit va suivre la même évolution que le motet et quitter peu à peu le sanctuaire. « Plus tard, le terme fut appliqué à toutes les compositions musicales sur vers latins autres que des motets, soit que le texte ait un caractère religieux, soit qu'il relate des événements politiques ou s'élève contre des abus dans la vie sociale » (Gérold).

IV. — Abandon du chant liturgique
Genres profanes

1. Le Rondeau. — Il n'a jamais prétendu à une origine ecclésiastique (encore que la danse ait été fréquemment le fait des clercs). De longue date, on dansait des « rondels ». Primitivement monodique, le rondeau profite au XIII^e^ siècle des acquisitions de la polyphonie. Il se rapproche de la découpe extérieure du conduit : les voix qui « harmonisent » la *vox prius facta* (teneur inventée comme dans le conduit) chantent en même temps les mêmes paroles. Ce qui distingue le rondeau du conduit, c'est que les paroles sont toujours françaises, et obéissent à un schéma musical à peu près fixe, où l'on reconnaît le caractère de la danse.

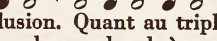
Au XIII^e^ siècle, la simplicité est de règle dans ces courtes pièces dont l'intérêt est très grand, mais la matière musicale fort mince vu l'abondance des répétitions. Examinons le plan musical des rondeaux du trouvère artésien Adam de La Halle, les premiers — croit-on — et les plus représentatifs du genre (voir p. 51).

Somme toute, un seul élément en deux courtes phrases (AB) fournit l'intégralité du bagage musical. Encore les deux phrases sont-elles souvent fort semblables : il arrive même qu'elles soient identiques, à la finale près, suspensive — on dit *ouvert* — pour la première, conclusive — on dit *clos* — pour la seconde (*Amour et ma dame aussi*, dont l'expression est si tendre). Parfois B est réduit à une cadence (*Haro, le mal d'aimer m'occit*). En revanche, la strophe I peut être amplifiée par la redite de B avec *ouvert* et *clos* (*Or est Bayard en la pâture*).

Au rondeau, il faut adjoindre une curieuse forme, obtenue par amplification d'une œuvre préexistante. Nous voulons parler du *Motet enté*, c'est-à-dire greffé. Voir (p. 52) le motet qu'Adam de La Halle a tiré de l'un de ses propres rondeaux.

Rondeau de 3 vers

Texte littéraire	Schéma musical
Ire STROPHE :	
A Dieu commant amouretes *Car je m'en vois*	A
Souspirant en terre estrange.	B
IIe STROPHE :	
Dolans lairai les douchetes *El mout destrois.*	*a*
A Dieu commant amouretes *Car je m'en vois.*	A
IIIe STROPHE :	
J'en feroie roinetes *S'estoie rois,*	*a*
Commant que la chose empraigne.	*b*
IVe STROPHE (da capo) :	
A Dieu commant... *Car je...*	A
Souspirant...	B

Le motet enté reprend les 3 premiers vers qui, développés, forment le « double ». Il est écrit sur la teneur *Et super* répétée intégralement deux fois et découpée en fragments de rythme identique :  , auxquels s'ajoute une petite conclusion. Quant au triple, il exprime des paroles différentes, en valeurs plus brèves, mais en rapport avec l'idée du double.

Motet enté sur le rondeau analysé plus haut

Paroles du double	
A Dieu quemant amouretes, *Car je m'en vois,*	A
Dolens pour les doucetes, *Hors du douz païs d'Artois,* *Qui si est mus et destrois* *Pour ce que li bourjois* *Ont esté si fort mené* *Qu'i ni keurt drois* *Ne lois.* *Gros tournois* *Ont aveuglé* *Contes et rois* *Justices et prélas tant de fois,* *Que la plus bele compagne,* *Dont Arras me Haigne,* *Laissent amis et maisons et hernois,* *Et fuient, ça deux, ça trois,*	Développement (greffe)
Souspirant en terre estrange.	B

2. Autres formes. — Le rondeau ne fut pas la seule forme à bénéficier d'une parure polyphonique. La ballade, le virelai en profitèrent aussi. Au nombre des seize pièces d'Adam de La Halle éditées généralement sous le titre de rondeaux, figurent un rondeau-virelai (*Fines amourettes j'ai* ; schéma du superius AB/*cc ab*/AB) et une ballade (*Dieu soit en cette maison* ; schéma : AB/*cdefgh*/AB, ce qui revient à une mélodie par vers, les deux premiers vers étant repris pour conclure).

Chapitre VI

L' « ARS NOVA »
(XIVe siècle)

I. — Réalisme bourgeois et antireligieux

Le règne de Philippe IV le Bel voit la société se transformer foncièrement. La bourgeoisie, cette aristocratie marchande que le commerce florissant du XIIIe siècle avait enrichie, s'affirme et fait chorus avec le nouveau roi, jaloux de son autorité, pour abaisser les prétentions des féodaux. Cette promotion sociale d'hommes nouveaux joue un rôle important dans la transformation des tendances. Les sentiments positifs et réalistes de l'élite nouvelle contrastent fort en effet avec l'idéalisme abstrait de l'esprit chevaleresque. La conscience de son importance récente lui donne un complexe de supériorité qui la pousse à dénigrer le siècle précédent et à afficher des idées d'avant-garde. D'où cette recherche de l'inédit qui caractérise ce siècle, et l'abus de la technique, même dans le domaine des arts.

Cette montée de la bourgeoisie s'accompagne d'une baisse sensible du sentiment religieux. La foi un peu naïve des croisades disparaît, étouffée par le développement de l'esprit de satire. Mais la transformation sociale n'est pas seule à mettre ici en cause. Les remous religieux sont nombreux et violents. Les conflits successifs entre le pouvoir

royal et la papauté, puis la lutte du roi contre l'ordre des Templiers occupent la majeure partie du règne de Philippe IV le Bel. Les torts manifestes du pape Boniface VIII, puis la peureuse soumission de son successeur Clément V qui s'installe en Avignon ne sont pas de puissants réconforts pour la foi ; ni les abus évidents que les papes exilés en France de 1305 à 1377 ne surent réprimer ; ni enfin ce grand déchirement de 40 années (de 1378 à 1417) où deux papes régnèrent conjointement l'un à Rome, l'autre en Avignon. L'autorité de l'Eglise s'en trouva fortement ébranlée.

II. — Evolution des formes et de la technique

La musique suit l'évolution des idées et se désintéresse de la liturgie. Alors que l'Eglise et son culte avaient fourni aux musiciens du siècle de saint Louis le cadre et la matière de leurs œuvres, on voit les contrapuntistes du siècle suivant négliger la musique sacrée pour concentrer leurs efforts sur des œuvres profanes. Ils abandonnent les vastes fresques décoratives où l'inspiration primait le procédé, pour des miniatures finement ouvrées, mais compliquées à l'excès, dans lesquelles tout l'art du compositeur ne peut faire oublier la raideur technique de l'exercice d'école. Certes, la production de musique religieuse ne s'interrompt pas, et les cinquante pièces du manuscrit d'Apt sont là pour nous le rappeler. Mais il faut bien reconnaître que ces œuvres, pour belles qu'elles soient, ne sont plus les parangons de la création musicale. L'intérêt se concentre ailleurs.

Dès la fin du XIII^e^ siècle, en effet, l'*organum* meurt, étouffé par sa progéniture. Aucun compositeur, à notre connaissance du moins, ne reprend le

flambeau des mains de Pérotin. Le motet semble bien avoir tué l'*organum*. C'est lui qui, proliférant surtout en dehors de l'église, accapare la veine créatrice. Nous avons vu au chapitre précédent comment, dès la seconde moitié du XIII^e^ siècle, il tendit rapidement à se désolidariser de la liturgie. Pourtant certains accouplements de voix, dont l'une chantait une prière à la Vierge et l'autre une chanson légère, témoignaient encore d'un certain scrupule à renier les origines liturgiques. Plus d'équivoque désormais : le motet est une œuvre exclusivement profane dont les deux ou trois voix organales, qu'elles soient latines ou françaises, ou encore latines et françaises mêlées, traitent souvent une même idée diversement exprimée. La teneur, dont on se souvient à peine qu'elle fut chantée et comporta des paroles, a rompu les amarres qui la retenaient au grégorien pour n'être plus, servitude curieuse héritée d'une tradition déjà longue, qu'une base *(sic)* donnée sur laquelle le musicien édifie un double et un triple, sans rapport avec l'idée qu'elle exprime. On se contente d'en mentionner l'incipit en tête de l'œuvre. Dès le siècle précédent en effet, l'habitude avait prévalu de ne plus disposer les syllabes sous les notes de la teneur. Elle était exécutée sans doute par un instrument et présentait pour l'auditeur d'autant moins d'intérêt qu'elle était rarement nouvelle. Il est fréquent, en effet, qu'une même teneur serve de base à un nombre respectable de motets. Que de fois retrouve-t-on : *In seculum*, *Portare*, *Regnat* !

Ajoutons qu'il était parfois difficile de la reconnaître. Nous avons dit plus haut que le motet primitif n'était qu'une cellule d'*organum* extraite à l'endroit où la teneur cesse d'être *immensurabilis* et (qu'on nous pardonne cet anachronisme) marque les

temps. Déjà quelque peu maltraitée et curieusement découpée dans l'*organum*, la teneur, par le fait du motet, se voit encore plus défigurée. Un schéma rythmique s'impose à elle dès le XIII^e siècle et tend à l'asservir, sans plus respecter le moins du monde le découpage mélodique de ses phrases. Dans ce domaine, le XIV^e siècle parachève l'œuvre du XIII^e. La teneur, régulièrement fractionnée en sections de rythme identique *(isorythmiques)*, a perdu tout son sens. Elle est ravalée au rang de procédé.

Quant aux deux voix supérieures devenues prédominantes, elles s'adjoignent parfois un quadruple. On devine ce que cette innovation apportera de clarté à l'audition puisque, en plus de la teneur instrumentale. trois textes, au lieu de deux, sans grand rapport entre eux, seront chantés simultanément. Une telle musique en vient à plaire davantage à l'esprit qu'au cœur. Elle est un exact reflet des préoccupations de ce siècle calculateur et réaliste dans sa technique abstraite et raisonneuse. La gratuité envahit l'art qui ne cherche plus à satisfaire que des cénacles d'initiés.

Mais si le motet demeure terre d'élection des compositeurs, sa prédominance n'est pas tyrannique. A côté de lui, citons le lai, le virelai, la ballade, le rondeau. Là encore on voit se manifester le désir de faire du neuf. Le lai et le virelai, jusqu'ici monodiques, imitent le rondeau et la ballade, qu'Adam de La Halle avait écrits à trois voix, et s'enrobent de polyphonie. Le rondeau lui-même, s'il conserve le cadre créé par Adam, est fort éloigné de la simplicité de ceux du poète artésien. Quant à la ballade, non contente d'adopter le mode d'harmonisation du rondeau dont elle ne se distingue que par l'ordonnance des éléments musicaux, elle emprunte au motet la pluralité des paroles qui semblait

bien faire fortune, et de ballade à texte unique, se mue en ballade pluritextuelle, sans bénéfice réel pour la musique.

A la complexité dans la forme, s'ajoutent les innovations rythmiques qui, si elles délivrent la mélodie du ternaire absolu, lui confèrent un caractère anguleux et contourné qui manque de naturel. L'invention de graphies nouvelles, notes pleines ou évidées, rouges ou noires, permet aux compositeurs d'utiliser le binaire autrement que par de subtils calculs sur des valeurs ternaires. Il suffit désormais, pour passer du temps parfait (trois semi-brèves pour une brève) au temps imparfait (deux semi-brèves pour une brève), de noter en rouge les brèves imparfaites. « Mais l'initiative capitale qui date des environs de 1320 revient sans doute à Philippe de Vitry qui imagina les *signes de mesure* » (Machabey). C'est à cette époque en effet que commence à apparaître près de la clef l'indication du mode choisi : carrés avec barreaux intérieurs, cercles avec ou sans point, demi-cercles (notre C actuel). Ternaire absolu (9/8), ternaire accouplé au binaire (3/4, 6/8), binaire pur (C ou ¢), telles sont les nouvelles possibilités d'écriture musicale.

Libérés de la tyrannie des modes rythmiques et dotés désormais d'une séméiographie plus souple, les compositeurs — souvent techniciens eux-mêmes — se ruent avec frénésie par la porte ouverte et inondent la musique de valeurs de plus en plus menues.

III. — Les théoriciens et compositeurs

Si la théorie y gagne, l'inspiration y trouve plus difficilement sa place et se dessèche. Nous aurons bien peu à glaner dans l'œuvre de celui que ses contemporains considèrent pourtant comme le prince des musiciens, *flos totius mundi musicorum*,

Philippe de Vitry, évêque de Meaux de 1291 à 1361. Pétrarque, Eustache Deschamps, ainsi que de célèbres théoriciens français et étrangers ne lui ménagèrent pas leurs éloges. C'est lui qui, professant un superbe dédain à l'endroit des vieux maîtres, infligea à leurs œuvres le désaveu implicite du moderne qu'il est en désignant l'art musical de son époque par l'orgueilleuse périphrase *Ars nova*, dans le traité qui porte ce nom (vers 1320-1325). Peu de compositions musicales peuvent lui être attribuées en toute sécurité : une dizaine de motets environ, œuvres bien faites, mais parfait exemple de ce que l'on peut faire avec beaucoup de science et peu d'inspiration. Tous suivent à peu près rigoureusement le plan habituel du motet profane au XIV^e^ siècle. Prenons comme exemple son célèbre motet profane en latin *Colla sub jugo/Bona condit.* La teneur, dont l'identification n'est pas sûre, suit un programme déterminé :

1. Exécutée deux fois, fragmentée en éléments isorythmiques (schéma ∪ – ∪ ∪) de quatre notes ( ), régulièrement espacés les uns des autres par une figure de silence ;
2. Exécutée deux fois, fragmentée en éléments isorythmiques (schéma ∪ – ∪ ∪) de quatre notes de valeur moitié moindre ( ), régulièrement espacés les uns des autres par une figure de silence.

Les deux parties sont séparées par une pause.

Apprécions le petit calcul auquel le musicien doit se livrer pour construire sa pièce, et nous verrons quel carcan il impose à son inspiration. La subtilité de la forme provient de la fragmentation de la teneur en éléments de rythme identique. En général, le nombre total des notes de la teneur n'est pas divisible en un nombre juste de fragments. Il ne peut donc y avoir coïncidence entre la fin de la teneur et la fin de l'un de ces fragments : c'est la raison pour laquelle sitôt achevée, la teneur est reprise immédiatement à l'intérieur même du fragment où elle se termine. Du fait de ce décalage, les fragments de la teneur chantée pour la seconde fois ne sont pas mélodiquement identiques aux fragments de la teneur chantée pour la première fois. Ce procédé pourrait engendrer des œuvres interminables. Elles ne le sont pas. Le compositeur choisit un découpage et un rythme tels que la teneur étant chantée par exemple deux fois se termine en même temps qu'un fragment. Qu'on nous pardonne cette pénible description technique. Elle nous semble indispensable à quiconque désire apprécier la complexité recherchée par les musiciens de cette époque et le caractère

abstrait de la dissection opérée sur la teneur qui, aussi bien, n'a plus aucun sens, ni aucune raison d'être ; le schéma sans vie obtenu ne résulte que d'un froid calcul de l'esprit.

Mais le travail sur la teneur n'est que la donnée initiale du motet. Même si cette teneur a perdu toute vie musicale, le compositeur peut, sur cette base au rythme intangible, élaborer une œuvre dont l'intérêt réside dans l'heureux entrelacs des voix supérieures. Rien de tel dans le motet de Philippe de Vitry. Hormis quelques rares passages où l'on peut déceler une quelconque émotion, tout n'est que science, froideur et manque de vie.

Philippe de Vitry ne fut pas le seul à militer en faveur de l'Art nouveau. L'un des promoteurs du mouvement fut Johannes de Grocheo dont la *Theoria* marqua le début du siècle. Parmi ses contemporains les plus célèbres, il faut citer Jean de Murs (ou Muris), auteur de la *Musica Speculativa* (vers 1320) et, peut-être, de la *Summa Musices*. Mais d'autres théoriciens, effrayés des idées nouvelles, déployaient tous leurs efforts en vue de conserver les traditions du siècle précédent. Citons Robert Handlo et ses *Regulae* (1326), et surtout Jacques de Liège, auteur présumé du *Speculum Musice* que l'on crut longtemps de Jean de Murs malgré les contrastes flagrants entre les deux théories.

Ces conservateurs mettaient en pratique les directives que, d'Avignon, le pape Jean XXII crut bon de promulguer dans sa célèbre *Décrétale de 1322* pour mettre un terme aux innovations techniques dans la musique d'église. Les griefs du pape concernent l'abus des notes brèves, la fragmentation et la mutilation des teneurs, l'usage de la langue profane aux côtés du latin dans les motets, en un mot tout ce qui, pratiqué déjà partiellement au XIII^e^ siècle il est vrai, avait été élevé par le XIV^e^ siècle au rang de doctrine artistique.

IV. — Guillaume de Machaut

Le XIV^e^ siècle aurait peut-être été étouffé sous l'abus de la technique s'il ne s'était trouvé un musicien capable de dominer les possibilités nouvelles de l'expression musicale et surtout de leur donner une âme. C'est ainsi que Machaut s'imposa à son temps, au point d'éclipser pour la postérité tous les compositeurs, ses émules, et d'incarner à lui seul

tout un siècle de production musicale. Son génie sut faire la part de l'outrance dans les trouvailles de l'évêque de Meaux. Il simplifia sensiblement l'appareil fort complexe dont il disposait et loin de s'engager aveuglément dans la voie nouvelle, il ne dédaigna pas de recourir à des mélodies d'une simplicité proche de celle de la chanson populaire. Même dans ses œuvres savantes, dont l'aridité peut dérouter, une certaine veine mélodique, parfois même un certain lyrisme, se manifestent, dont l'œuvre de Philippe de Vitry était totalement dépourvue. En s'écartant de la rigidité des doctrines scolaires, il a retrouvé une spontanéité qui fait de lui, malgré les apparences, un précurseur de l'art du XV^e siècle.

Machaut naquit en Champagne, sans doute entre 1300 et 1305. Après une enfance dont nous ne savons rien, il entra au service de Jean de Bohême, prince à l'humeur voyageuse, qu'il suivit dans tous ses déplacements à travers l'Europe. A partir de 1340, il se fixe à Reims, où, pourvu d'un canonicat, il résida jusqu'à sa mort en 1377, après qu'un tardif roman d'amour entre le vieux chanoine goutteux qu'il était et la fringante Péronne d'Armentières eut illuminé le crépuscule de sa vie.

1. Lai. — Son activité s'étendit à tous les genres connus et cultivés qu'il amplifia et codifia. Héritier des poètes-musiciens, il reprend l'ancien lai qu'il s'efforce de rénover en traitant en « chasse » soit les douze couplets du « Lay de confort » *S'onques douloureusement*, soit un couplet sur deux du « Lay de la fonteinne » *Je ne cesse de prier* ; ou bien encore, en clerc savant qu'il est, il enrichit le lai de la technique de pluralité de textes empruntée au motet (lai n° 17 à 2 textes, lai n° 18 à 3 textes). Dans les 19 lais mis en musique, les 1^er et 2^e couplets utilisent la même mélodie ; chacun des dix autres possède en propre une mélodie qu'il redit souvent

quatre fois, schéma musical : *aa'*, *aa'* (*a* et *a'* ne diffèrent que par la finale, suspensive pour *a'*, conclusive pour *a*).

D'inspiration voisine, mais de forme différente, la complainte, monodique elle aussi, a sans doute peu attiré Machaut puisque sur les treize qu'il a écrites, il n'en a traité qu'une en musique : *Tel rit au main qui au soir pleure*. La strophe, de 16 vers, obéit au schéma suivant : *aa'*, *bb'*, chaque lettre représentant quatre vers. La complainte se distingue du lai en ce que chacune de ses strophes reçoit la même mélodie. Elle présente musicalement un intérêt moindre car, quelle qu'en soit la beauté mélodique (remarquer la chute expressive de quinte aux 2e et 6e vers), on peut difficilement comprendre qu'un auditeur ait pu supporter de l'entendre répéter 15, 20 ou 30 fois.

Monodique et aussi strophique, avec un envoi, la « chanson roial » *Joie, plaisance et douce norriture*, est unique en son genre.

2. **Rondeau.** — Comme Adam de La Halle et Jean de Lescurel, Machaut s'illustre dans le rondeau. Mais les proportions sont bien différentes des rondeaux de ses devanciers. Le plan est respecté : *ab|aa ab|ab*. Encore très concis, mais d'un contour mélodique infiniment assoupli, voici le langoureux *Puis qu'en oubli sui de vous, dous amis*. Il n'est pas rare de trouver, s'opposant au quasi-syllabisme du début de la phrase, un long mélisme sur l'une des dernières syllabes comme dans le rondeau sibyllin :

Cinc, un, treze, wit, nuef d'amour FIne
*M'ont espris sans de*FINEment.

Mais il n'y a rien de comparable, ni en dimension ni en expression entre la raideur des rondeaux quelque peu étriqués d'Adam et l'admirable lyrisme

de *Rose, lys, printemps, verdure.* Machaut confie triplum, teneur et contre-teneur aux instruments, réservant le chant à la seule partie du motet.

3. **Virelai.** — Un même épanouissement se constate dans la forme voisine, le virelai, qu'il préfère appeler *chanson balladée* (schéma : refr. *ab*/strophe *ccab*/refr. *ab*). Sur les 33 virelais mis en musique, 25 sont monodiques, un à 3 voix, et sept à 2 voix, dont le ravissant et mignard *Se je souspir parfondement.* Quel que soit le nombre de voix, on peut remarquer un syllabisme assez strict qui donne à ces œuvres un caractère populaire fort plaisant.

4. **Ballade.** — La quasi-totalité des ballades (41 sur 42) ont été traitées à plusieurs parties. Dans cette forme, les trois strophes doivent aboutir à un même vers-refrain. Comme nous l'avons dit plus haut, Machaut fait bénéficier la ballade de la technique du motet. Deux ou trois textes poétiques de découpe semblable et d'un même nombre de vers dont le dernier est commun aux diverses parties sont destinés à être chantés simultanément. Que dire de cette innovation dont on est fondé à croire que Machaut soit le promoteur ? Peut-être intellectuellement comprend-on ce petit jeu. Malheureusement on ne peut dire que la musique y trouve son avantage, et c'est bien plutôt par leurs qualités mélodiques que par leur contenu poétique que méritent de survivre la ballade à double texte. *Quand Theseus / Ne quier veoir* (vers-refrain : *Je voy assés, puis que je voy ma dame*) et la ballade à triple texte *Sans cuer m'en vois / Amis dolens / Dame par vous me sens réconfortés* dont la magnifique phrase initiale descendante, reprise d'abord en *chace* (canon), ne cesse d'être présente dans toute l'œuvre.

5. Motet. — Ses 23 motets profanes ou religieux épousent strictement le plan adopté par Philippe de Vitry (voir *supra*) dans le découpage isorythmique de la teneur. Mais quelle différence dans la qualité mélodique des parties de double ou de triple ! Que de souplesse et de fraîcheur dans le motet profane : *Qui es promesses de fortune se fie/Ha, fortune, trop suis mis loing de port/Et non est qui adjuvet* ! Les sonorités cristallines obtenues par les croisements constants des deux voix supérieures, font oublier ce que Machabey appelle le « jeu arithmético-mélodico-rythmique » auquel Machaut s'est livré sur la teneur : le thème-teneur est chanté 3 fois sans coloration ; les trois sections mélodiques se trouvent découpées en quatre sections isorythmiques.

Dans certains motets, Machaut déborde le cadre habituel. Une introduction à une ou deux voix, avec ou sans paroles (c'est-à-dire instrumentale), précède la première apparition de la teneur, comme dans les motets *Fons totius superbie/O livoris feritas/Fera pessima*, et, *Martyrum gemme/diligenter inquiramus/A christo honoratus*. Il arrive même que dans le motet *Christe qui lux/Veni creator/Tribulatio*, les deux voix n'entrent pas simultanément, ce qui n'avait encore jamais été tenté. D'autre part, comme Philippe de Vitry, Machaut use fréquemment d'une contre-teneur, acheminant ainsi l'appareil vocal vers une disposition en quatuor moins éloignée de notre conception moderne.

6. Hoquet. — Apparenté au motet par le découpage isorythmique de la teneur, le curieux double-hoquet *David* ne comporte pas de paroles. Gastoué, ayant remarqué que la teneur *David* était empruntée à l'*alleluia Nativitas* traité en *organum* triple un siècle auparavant par Pérotin, en a déduit que

Machaut avait, en composant cette œuvre dans le goût ancien, mais avec les ressources de l'art moderne, voulu rendre hommage aux vieux maîtres qui l'avaient précédé. Cette hypothèse est controversée, et l'on veut que le problème reste posé ; mais on ne peut quand même pas imaginer que Machaut ait composé cette œuvre sans penser à Pérotin. On sait la fortune extraordinaire de cette composition qui fournit, dans le cours du XIII^e siècle, un nombre particulièrement important de motets et de clausules. Or, qu'on se reporte au plan de l'*alleluia Nativitas* ; on pourra remarquer que, seul, parmi les phrases mélodiques de cette pièce, le *jubilus* sur lequel se chante le mot *David* n'a pas été « organisé » et c'est précisément ce mot que, par respect et pour ne pas laisser croire à un désir de rivalité, Machaut a choisi pour son hommage posthume.

7. **La « Messe Notre-Dame ».** — Disons d'abord que l'on a totalement abandonné l'idée que cette messe eût été chantée au sacre de Charles V, comme on l'a longtemps prétendu. Sentimentalement, on peut le regretter. Mais la vérité historique, aussi bien que l'examen interne de l'œuvre, exclut cette hypothèse.

Tout concourt à accentuer son caractère exceptionnel : son isolement dans la production musicale qui depuis l'abandon de l'*organum* n'a fourni que des œuvres liturgiques mineures, la soudaineté de son apparition, sa forme élaborée alors qu'on ne lui connaît pas d'antécédent (1) et qu'une composition aussi monumentale exige une puissance de conception peu commune. Nul doute que dans cette messe Machaut a mis toute sa science et le meilleur de lui-même. Nous y retrouverons les pratiques diverses relevées dans ses œuvres profanes, auxquelles s'ajouteront de fécondes innovations.

(1) Il serait injuste de ne pas signaler les groupements arbitraires, dans le cadre de la messe, de pièces écrites séparément par divers auteurs. Datant sans doute du début du XIV^e siècle (1330-1340), la *Messe de Tournai* constitue précisément l'un de ces ensembles factices et disparates qui ont eu le mérite de défricher le terrain où allait s'illustrer Machaut.

Si nous tentons de classer les différents moyens d'expression musicale au XIVe siècle, on en est réduit, par delà les schémas poétiques, dont les variétés formelles n'imposent qu'un cadre à la musique, aux deux seuls types suivants : la composition sur teneur, forme savante et noble par excellence, et la composition libre, dans laquelle les diverses parties suivent volontiers un rythme identique et dont par conséquent la démarche plus allègre et plus marquée s'adapte mieux à des œuvres de caractère dansant ou populaire. Ces deux types se partagent les six sections de la messe.

Le *Kyrie* (les 3 volets), le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, l'*Ite missa est*, relèvent tous quatre de la technique du motet. Retrouvant à l'égard du texte liturgique un respect depuis longtemps passé de mode, Machaut simplifie singulièrement la technique mise au point dans le motet profane. Jamais dans cette messe la teneur n'est vraiment défigurée. Malgré son découpage en fragments isorythmiques dans les trois parties du *Kyrie*, elle reste reconnaissable. Dans les autres pièces, tout se passe comme si Machaut évitait de tronçonner le thème grégorien : quelques rares coupures dans le *Sanctus*, l'*Agnus*, l'*Ite missa est*, aucune dans le *Benedictus*. D'autre part, la teneur n'est jamais chantée plus d'une fois et ne donne donc jamais lieu à des reprises avec modification des valeurs initiales et du rythme.

Gloria et *Credo* sont, dit A. Machabey, réalisés « dans le style général du *conductus* polyphonique... Il s'agit d'une trame continue en accords successifs à quatre parties, portant un récit syllabique... Le style choral domine d'un bout à l'autre ». Ici, plus de teneur. Les quatre parties suivent un rythme identique, ménageant des oppositions expressives entre des passages à débit rapide *(Tu solus altissimus)* et des passages traditionnellement recueillis que Machaut respecte *(Jesu Christe)*. Tous les commentaires signalent l'extraordinaire impression pro-

duite, au milieu d'une œuvre parfois un peu acide pour nous, par le *Qui propter nos* du *Credo*, qui annonce maint fragment homophone des messes du XVI^e siècle : anticipation positivement géniale pour l'époque où vivait Machaut.

Le *Gloria* et le *Credo* sont tous deux suivis d'un *Amen* développé où Machaut ne répugne pas à l'emploi du hoquet, pièce « hybride, participant du motet et du conduit » (A. Machabey). Dans cette messe, tous les musicologues conseillent l'emploi des instruments. Si dans les passages de style motet la chose est plus discutable, dans les deux autres pièces la participation des instruments semble s'imposer.

Voilà donc la première messe conçue comme un tout *par un même compositeur*. Car elle forme un tout à n'en pas douter, malgré l'appartenance des teneurs choisies à diverses messes. Elle pose un jalon d'importance dans l'histoire musicale. Avec elle, le cadre de la messe polyphonique est tracé, mais il faudra attendre Dufay pour que soit reprise cette idée et que la messe trouve une unité véritable et interne.

V. — Contemporains de Machaut

Peu de leurs œuvres nous sont parvenues et l'absence de documents ne nous permet pas d'avoir une nette conscience de l'importance réelle de Machaut. Il semble toutefois que l'on n'ait pas trop à regretter notre indigence. Ce qui a été remis au jour depuis une quarantaine d'années ne peut que renforcer notre estime pour le chanoine de Reims.

En effet, les manuscrits d'Apt et d'Ivrée, échantillons, semble-t-il, du répertoire de la chapelle papale d'Avignon, apportent sans doute la preuve de

l'existence d'une musique liturgique étouffée par l'abondance des œuvres profanes. Mais rien n'égale ni en grandeur ni en qualité la messe monumentale de Machaut.

Cet ensemble un peu décousu nous fournit un inventaire nes formes liturgiques utilisées à cette époque : texte de l'ordinaire de la messe, hymnes de fêtes et quelques motets. Traité en motet isorythmique, le premier *Kyrie* du manuscrit d'Apt se conforme à la technique du motet profane et fait chanter aux deux voix supérieures de paroles différentes que, comme dans les anciens tropes, il intercale entre *Kyrie* et *eleison*. Tropé aussi ce *Gloria* dont l'auteur anonyme sépare tous les versets par un commentaire, et ce *Sanctus* curieux où les mots sacrés sont enchâssés dans d'interminables phrases qui les commentent : *Sacro* Sanctus *pater ingenitus*, *princeps pacis*, etc. L'examen de ces pièces nous permet d'apprécier le discernement de Machaut qui sut résister dans sa *Messe* — tout poète qu'il était — à l'envie de farcir les textes sacrés de tropes latins. Son action là comme ailleurs se révéla modératrice.

Une dizaine d'hymnes de fêtes présentent un grand intérêt. Héritières des conduits du XIII^e^ siècle sur les mélodies de *Benedictus* ou de *Deus in adjutorium*, ces hymnes, dont les trois voix adoptent un rythme commun, en perpétuent l'esprit en même temps qu'elles amorcent celles que Dufay composera au siècle suivant.

Enfin, certains *Gloria* et *Credo*, abandonnant toute teneur, relèvent de la même technique que les pièces correspondantes de la *Messe* de Machaut, qui, de ce fait, paraissent moins isolées. Il semble bien en effet que des habitudes se soient créées, au cours du XIV^e^ siècle, dans l'adaptation des formes musicales aux divers textes de la messe. La *Messe de Tournai* est à ce sujet fort significative. Comme dans la *Messe Notre-Dame*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*, *Ite missa est*, sont des motets, *Gloria* et *Credo* des conduits. D'autre part certains *Gloria* et *Credo* du manuscrit d'Apt traitent en hoquet, comme l'a fait Machault, le mot *Amen*.

Les publications modernes nous permettent aujourd'hui de connaître les œuvres profanes postérieures à celles de Machaut et leurs auteurs : dans les dernières décades du siècle, F. Andrieu, Cuvelier (traditionnellement mal orthographié Cunelier) qui chanta Du Guesclin, Royllart, auteur d'un motet en l'honneur de Charles V, Solage, Tailhandier ; au début du XV^e^ siè-

cle : Grimache, Suzoy, Baude Cordier et surtout Carmen, Césaris et Tapissier, que l'on considérait comme des maîtres. Tous, en dépit d'un talent certain, semblent n'avoir pas compris la leçon du maître et se complaisent dans un maniérisme (on utilise aujourd'hui l'heureuse expression d'*ars subtilior*) qui tarit leur inspiration. « Ce que l'on est en droit d'appeler l'école de Machaut se perd, à la fin du XIVe siècle et au début du XVe dans les déliquescences d'un art *flamboyant*, qui, lorsqu'il ne se complaît pas dans les spéculations d'ordre purement graphique, use et abuse de formules mélodiques, rythmiques et contrapuntiques tellement recherchées, que l'on n'entrevoit point d'issue à une telle complexité, et qu'un retour à la simplicité s'impose, en fin de compte, pour sortir de cette impasse» (Ch. Van den Borren). Comme Andrieu le fait dans sa célèbre ballade, on est tenté en cette fin de siècle de déplorer « la mort Machaut, le noble rhétorique ».

Chapitre VII

SIMPLIFICATION ET SYNTHÈSE
(XVe siècle)

I. — Influences internationales

La France allait vivre à partir des années 1410 l'une des périodes les plus sombres de son histoire : on crut qu'elle ne s'en relèverait plus jamais. Armagnacs et Bourguignons rivalisaient d'ardeur avec les Anglais pour la désagréger. Le honteux traité de Troyes (1420), qui destituait le fils de Charles VI, semblait mettre un terme à la guerre de Cent ans en faisant de la France un fief anglais.

La nouvelle répartition des forces politiques exerça sur l'évolution de la musique une influence déterminante. La fin du XIVe siècle avait vu grandir l'importance du duché de Bourgogne. Au XVe siècle, ce duché ne cessera de s'accroître, d'une part aux dépens de la couronne (les Flandres, l'Artois), d'autre part en gagnant peu à peu vers le Nord les territoires actuels du Luxembourg, de la Belgique et des Pays-Bas. Cette extension territoriale et le faste de la nouvelle cour de Bourgogne allaient déplacer le centre d'intérêt musical vers le Nord et l'Est et favoriser des rencontres fécondes entre musiciens français, flamands, bourguignons et anglais, désormais implantés sur le sol de France.

Nous avons signalé l'attirance qu'au siècle précédent la chapelle papale d'Avignon exerça sur les musiciens. Les centres musicaux, maîtrises, chapelles princières se multiplient au XVe siècle, soucieuses sans doute de rivaliser avec le Saint-Siège. L'une des plus célèbres maîtrises, celle de Cambrai, semble bien prendre la tête du mouvement musical ou du moins former les plus grands musiciens qui donneront tout un lustre à la musique désormais franco-flamande.

Mais voici que la Papauté, dégagée avec peine des troubles qui l'ébranlèrent, regagne Rome et s'efforce d'y affermir son autorité ; on assiste alors à une irrésistible ruée des musiciens vers Rome et l'Italie. La cour pontificale devient le creuset où vont se fondre et s'interpénétrer toutes les tendances de la musique occidentale. Or, l'Italie qui, au milieu du XIVe siècle, éblouie par la révélation de la polyphonie française de l'*Ars nova*, s'était engagée dans la même voie, avait, sans tarder, restitué à la musique une générosité mélodique toute méridionale. Par le truchement de la chapelle papale, les musiciens anglo-franco-flamands vont donc connaître l'art de la péninsule et à son contact, arrondir les angles un peu vifs de l'*Ars nova* française.

D'autre part, un regain d'intérêt se manifeste en faveur de la musique religieuse traitée en parent pauvre par le siècle précédent. On pourrait même dire que la revanche commence. Ce n'est pas que la musique profane soit à son tour délaissée, mais il ne semble pas qu'elle soit désormais le terrain où s'orienteront les recherches. Il faudra attendre la fin du siècle pour que la poésie cesse d'imposer de façon tyrannique son cadre à la musique. Dans le domaine sacré, au contraire, l'évolution va bon train. Le motet peu à peu ne garde de commun

avec la forme ancienne que le nom. Quant à la messe polyphonique, dont la *Messe* de Machaut constitue une géniale anticipation, elle voit son cadre s'affirmer, et se préciser les canons de sa composition.

Enfin, dans la technique et la graphie musicale, l'ère des recherches est close. La musique cesse d'être au service de la théorie et prend le pas sur elle. On fait un tri dans le butin des conquêtes techniques de l'*Ars nova*. Les curieuses combinaisons et superpositions rythmiques de Vitry et consorts disparaissent ainsi que l'utilisation trop systématique de notes très brèves. La notation s'en trouve allégée et partant, plus claire.

Dégagés de ces préoccupations mineures, les musiciens portent leurs efforts sur la recherche de l'expressivité en musique et sur l'agencement interne des voix. En ordonnant les tentatives du XIV^e^ siècle dans le domaine de la teneur et de la contre-teneur, et en adaptant à ce quatuor vocal, dont l'emploi se généralise, les ressources du faux-bourdon anglais, le XV^e^ siècle franchit un pas décisif : la voix inférieure tend confusément à jouer un rôle de soutien. Les assises sont posées sur lesquelles se fonde la science de l'harmonie. C'est le dernier stade d'évolution avant les grandes réalisations polyphoniques de la fin du siècle.

Il faut signaler aussi à cette époque l'extension du rôle des instruments. Jusqu'alors on les employait certes, mais de manière un peu désordonnée, et il faut bien avouer qu'en ce domaine les certitudes sont l'exception. Si pour le XIII^e^ siècle on en est réduit aux hypothèses en ce qui concerne l'exécution instrumentale des teneurs, de quelques hoquets et de motets sans paroles comme les derniers numéros du manuscrit de Bamberg, l'absence

presque régulière de paroles à certaines parties dans les manuscrits du XIVe siècle, laisse entendre que des instruments y remplacent les voix. Au XVe siècle, surtout dans les chansons profanes, on s'achemine vers un mode d'écriture où de toute évidence une ou plusieurs parties vocales évoluent au-dessus de parties confiées aux instruments.

II. — Contribution musicale de l'Angleterre et de l'Italie

Si Dufay nous semble bien être le musicien le plus représentatif de l'art musical au XVe siècle, c'est qu'il eut la chance de se trouver à un carrefour d'influences dont il sut faire la synthèse : celle de l'Angleterre qui lui révéla l'emploi de consonances nouvelles, celle de l'Italie dont l'apport fut surtout mélodique.

Il est en effet vraisemblable que Dufay ait connu l'art d'outre-Manche. La présence de l'Anglais sur le sol de France ne se limitait pas à une occupation militaire. Les artistes attirés par le renom de l'*Ars nova* affluent dans notre pays. Bien que les documents fassent défaut, on peut affirmer que le plus célèbre d'entre eux John Dunstable (vers 1380-1453), musicien du duc de Bedford, passa de nombreuses années sur le continent durant la dernière phase de la guerre de Cent ans. Son influence y fut déterminante si l'on en croit le poète contemporain Martin le Franc qui, dans le *Champion des dames*, présente Binchois et Dufay comme ses disciples. L'art de Dunstable qui, héritier d'une déjà longue expérience dans l'emploi du faux-bourbon, avait accordé droit de cité aux tierces et aux sixtes, réputées jusque-là consonances de transition, étonna par sa suavité harmonique les musiciens de Bourgogne et de France accoutumés aux sonorités dures des derniers maîtres de l'*Ars nova*. Les quelque soixante œuvres (dont trois seulement sont profanes) que nous connaissons de lui témoignent d'un réel souci d'éviter toute dureté : d'où le caractère élégiaque et l'atmosphère sereine de motets qui, pourtant, se rattachent par leur facture à la technique complexe du motet isorythmique. Dans son célèbre motet à 4 voix *Veni Sancte Spiritus*, Dunstable se montre novateur. Le *superius* reprend en effet à son compte le thème du ténor, l'enrichit de broderies et le répète plusieurs fois. On sent naître

l'art de la variation. Ainsi figurée, la voix supérieure gagne en souplesse mais, trop fleurie de broderies, n'atteint pas encore au naturel, et tend à laisser dans l'ombre les voix inférieures qui, trop souvent, en sont réduites au rôle d'un accompagnement un peu terne, incapable de dépasser l'extension d'une phrase du *superius* : d'où une pénible impression d'harmonisation improvisée au souffle court et d'un découpage qui nuit à l'unité. C'est plus en effet par l'aisance mélodique et l'atmosphère harmonique toute nouvelle que par l'art de combiner les voix que Dunstable exerça une influence sur les musiciens de son temps.

Sa supériorité sur ses compatriotes, dont les noms figurent dans le manuscrit d'*Old Hall*, est écrasante. Peut-être la doit-il à des contacts avec l'Italie ? La souplesse et l'ampleur de ses mélodies le laissent à croire : il a pu y séjourner au temps où Dufay hantait la chapelle pontificale. A cette époque en effet, nous l'avons dit, l'Italie était devenue en même temps un pôle d'attraction et un centre de rayonnement musical. Après s'être mise à l'école des savants théoriciens de l'*Ars nova* française, l'Italie, de par son génie propre, eut tôt fait de dépouiller le rationalisme excessif qui aboutit en France à la dessiccation momentanée de l'inspiration. En donnant libre cours à leur veine mélodique, en se refusant aux constructions trop intellectuelles du motet, les Italiens du XIV^e^ siècle retrouvèrent la grâce et le naturel qui nous firent si cruellement défaut. Grâce à eux, l'élément affectif fit valoir ses droits en musique. Ce n'est pourtant pas que nous puissions citer de grands noms à la suite du plus grand musicien du Trecento, Francesco Landini († en 1397). Mais du moins auprès des Zacharias, Mathieu de Pérouse, Bartolomée de Bologne, Jean Cigogne († en 1411) qui, émigré en Italie, italianisa son nom en Ciconia, Dufay put recueillir l'héritage de l'*Ars nova* de la péninsule« où il y avait moins de respect pour la science établie que d'abandon à la musique» (Pirro) et à son contact humaniser la doctrine un peu sèche et froide que ses maîtres cambraisiens lui avaient pu transmettre.

III. — Guillaume Dufay

C'est en effet à la maîtrise de la cathédrale de Cambrai que Dufay, né vers 1400, fit son apprentissage musical, sous la direction de Nicolas Malin, puis de Richard de Loqueville. Attiré par l'Italie

où l'avaient précédé certains Cambraisiens, parmi lesquels Nicolas Grenon, il y fit de longs séjours ; d'abord au service des Malatesta à Rimini, il appartient de 1428 à 1437 à la Chapelle pontificale, on le trouve aussi à plusieurs reprises à la cour de Savoie dont il est un temps maître de Chapelle. Par la suite, sa présence est attestée à Paris, à Bruges, à Mons, à la Cour de Bourgogne, en Savoie, à Cambrai : déplacements nombreux qui sont la preuve du prestige incontesté dont il jouit jusqu'à sa mort à Cambrai, en 1474.

1. **Motet.** — C'est à travers les 32 motets conservés que se révèle avec le plus de clarté l'évolution de Dufay, et l'on serait porté à croire que c'est en ce domaine qu'il s'exerça en premier. Même si on sent déjà dans les œuvres les plus anciennes un désir de renouvellement, on y retrouve les pratiques habituelles de l'*Ars nova*. Dans le motet *Mirandas parit*, les deux voix supérieures évoluent en canon, comme chez Machaut, avant l'apparition de la teneur, et au-dessus des derniers mots elles se livrent à des évolutions outrancières de notes brèves dans la pure tradition des maîtres du XIV^e^ siècle. Même fidélité au passé dans le motet à textes multiples *Fons florum/fons ortorum* où le *superius* orne avec quelque abus les mots *medicina dolorum*, *opem fer eis* ; pourtant le passage homorythmique sur les mots *Pasce tuos*, *Succurre tuis*, *miserere tuorum* par lesquels se termine cette œuvre ménage une opposition dont au XVI^e^ siècle on sera friand. Motet traditionnel encore avec pluralité de textes et teneur découpée en fragments isorythmiques, ce *Salve flos tuscae gentis / Vos nunc etruscorum jubar / Viri mendaces*, hymne à la gloire de Florence ; ce *Vasilissa, ergo gaude* dans lequel Dufay

célèbre avec une teneur liturgique à la mode ancienne *(Concupivit Rex decorem tuum)* et dans un style aux contours anguleux bien proche de celui de Machaut, les noces de Cleofe Malatesta (1420).

Même dans cette fidélité apparente aux règles traditionnelles, Dufay laisse entrevoir ce que sera le nouveau motet, en tous points différent du motet du XIV^e^ siècle. En premier lieu, le besoin de simplification se fait sentir dans les paroles. Les mélanges de français et latin sont de plus en plus rares et, chose inattendue, l'unification de langue se fait au profit du latin. Il semble même que l'on veuille passer l'éponge sur les outrances : à défaut d'unité de texte, l'unité des idées s'impose, tout comme elle s'imposait dans les premiers motets du XIII^e^ siècle. Dufay peu à peu en vient au texte unique, sans s'interdire d'ailleurs, même à l'apogée de son talent, la facture ancienne (*Magnanime/Nexus amicitie/Hec est vera fraternitas*, 1438).

En second lieu, le rôle de la teneur se modifie. Toujours présente, elle s'affirme de moins en moins en tant que voix fondamentale. Insensiblement et sans doute sous l'influence des œuvres sans teneur, dont le motet se distinguera dorénavant plus par l'esprit que par la technique, l'intérêt passe au *superius*. Il arrivera même que, dès le XV^e^ siècle, la présence de la teneur ne soit plus indispensable au motet : son évincement devient de plus en plus fréquent à mesure que le motet, rejoignant ses origines, limite son emploi au domaine religieux.

C'est en effet le troisième stade et le stade essentiel de l'évolution. A partir de Dufay, le motet moderne est créé, à savoir la forme religieuse sans teneur obligée quasiment exclusive de toute autre forme. Comme nous l'avons dit, Dufay ne méprise pas l'ancienne manière et en 1454 compose un motet

encore profane, avec teneur *(O très piteulx)*, mais d'esprit tout différent. La teneur semble ici s'insérer après coup, comme une citation, dans une trame polyphonique préalablement composée, tout comme le *Requiem* grégorien interviendra dans la pièce où Josquin déplorera la mort de son maître Ockeghem. Dans ses motets, le plus souvent destinés au culte et délivrés de la contrainte du thème imposé, Dufay épanche un lyrisme jusque-là inconnu. Parmi les plus beaux figurent les pièces à la Vierge *(Alma redemptoris Mater)*. Plus encore que dans les chansons où la forme poétique lui impose un carcan, il fait ici figure de pionnier. Mélodiquement et même parfois harmoniquement, les motets de Dufay annoncent ceux de Josquin.

Aux motets, il faut adjoindre les œuvres d'inspiration religieuse comme les hymnes (44) et 5 magnificats. En traitant ce psaume, Dufay se contente de 3 ou 4 motifs musicaux : duos et trios alternent, tantôt en style imitatif, tantôt empruntant la « contenance angloise » du faux-bourdon.

2. **Messes.** — C'est aussi à Dufay que revient le mérite d'avoir considéré que la messe devait dorénavant constituer un tout. Sans doute a-t-il encore, comme on le faisait au XIV^e^ siècle, composé des fragments de messes (37), mais on possède de lui 9 messes complètes. Certes, la forme n'est pas encore définitivement fixée puisque, aux pièces de l'ordinaire, Dufay adjoint dans la messe *Sancti Jacobi* des éléments du propre. Mais on sent, beaucoup plus que chez Machaut, une volonté organisatrice qui tente de s'imposer à un ensemble de pièces un peu disparate. Désormais la même teneur sera traitée dans chaque pièce. Mais conscient qu'à l'audition n'est pas très sensible une teneur qui ne s'irradie pas

encore dans la polyphonie, Dufay commence chacun des éléments par une même formule mélodique, que Van den Borren appelle « Motif de tête ». C'est — à défaut de thème véritable — ce subterfuge plus que la teneur qui donnera aux messes de Dufay une apparence d'unité ; et cela, même dans les toutes premières messes complètes, comme la messe *Sine Nomine* dans laquelle Dufay ne s'est pas encore dégagé des mélismes cahoteux de l'*Ars nova*.

Bien que la teneur passe désormais au deuxième plan, Dufay se refuse dans ses messes monumentales (*Se la face ay pale*, l'*Homme armé*, *Ecce ancilla Domini*, *Ave regina cœlorum*) à la fragmenter. Elle retrouve donc ainsi une valeur mélodique que le découpage homorythmique lui avait fait perdre. Elle tend à devenir une voix comme une autre, fondue qu'elle est dans la masse harmonique depuis qu'une contre-teneur est venue lui disputer le rôle de voix inférieure. Sa présence même n'est pas indispensable et certains fragments (les *Christe*) s'en dispensent.

Comme les motets religieux, les messes sont en général pourvues de paroles à toutes les voix. Il est probable qu'il s'agisse de l'abandon progressif des instruments en ce domaine. Là encore la musique religieuse est à l'avant-garde puisqu'elle amorce le mouvement qui aboutit à la constitution du chœur polyphonique classique à quatre voix. A partir de 1450 environ, l'interprétation *a cappella* se généralise, du moins dans les œuvres destinées au culte. Et peu à peu, elle gagnera les formes profanes.

3. Chansons. — Il semble qu'un monde sépare les 75 chansons de Dufay de celles de Machaut, tant

la mélodie et le contrepoint se sont assouplis. Foin des complexités savantes ! La chanson quitte les cénacles de lettrés où s'était complu le motet du XIVe siècle. Le rythme, ici encore plus qu'ailleurs, recherche la plus extrême simplicité (6/4 ou 3/2), la courbe mélodique tend à se rapprocher de celle de la chanson populaire et plaît davantage par son aisance que par sa recherche. Pourtant, quel que soit le charme de ces courtes pièces, on doit reconnaître qu'elles sont plus un résultat qu'un point de départ. Elles représentent l'état de perfection auquel est parvenue la chanson en respectant le cadre de la poésie à forme fixe. On atteint la limite du genre, après quoi un changement s'impose. C'est à la génération suivante qu'incombera la tâche de tracer la voie à la chanson nouvelle manière en faisant éclater la forme à laquelle elle est restée jusqu'alors asservie. Sans doute, là comme ailleurs, Dufay a laissé l'empreinte de son génie, mais il ne s'agit plus vraiment d'innovation : le cadre ancien du rondeau (c'est la forme la plus employée) est seulement amplifié. Et en cela Dufay ne fait que se conformer au désir des poètes qui portent le nombre de vers jusqu'à 21. Alors que le rondeau du XIVe siècle n'utilisait que deux phrases de 2 vers avec retour périodique (AB/*a*A *ab*/AB), celui du XVe siècle double chacun des deux éléments, sans modifier le plan de la strophe (*a-b c-d*/*a-b a-b a-b c-d*/*a-b c-d*), ce qui en élargit considérablement les dimensions. C'est ce plan que suivent *Pourray-je avoir votre mercy*, *Hé compaignons resvelons-nous*, *J'attendray tant qu'il vous playra*. Autres formes employées : la ballade *(Je languis en piteux martire)*, le virelai *(Resvelons-nous amoureux)*, le motet à ténor profane *(La belle se sied)* et d'autres types moins conventionnels comme ces ravissantes chansons de mai *(Ce mois*

de may) et de nouvel an *(Bon jour bon mois, Ce jour de l'an)*. Dans toutes ces chansons, le mode de composition est le même : chaque vers est porteur d'une mélodie et séparé du suivant par un bref intermède instrumental ; la forme musicale est donc conditionnée par la forme poétique ou du moins par le nombre de vers. Non seulement on n'imagine pas encore de dépasser le cadre du vers, mais à l'intérieur même de chacun, le musicien ne se permet aucune répétition de mots ou groupes de mots, ce qui lui interdit le moindre développement musical. Enfin, comme dans toute chanson strophique, on adapte la mélodie d'un vers à un autre vers, sans se soucier de la convenance entre le motif musical et l'idée exprimée.

Bien que le cadre exigu, même un peu étriqué, se prête mal à l'effusion, Dufay a su y couler un langage musical qui parle plus au cœur qu'à l'esprit. Même quand le texte littéraire est encore trop conventionnel à son gré, Dufay le commente de façon si charmeuse qu'il emporte l'adhésion. Il semble que ce soit la première fois que la musique polyphonique profane, délaissant les ratiocinations savantes de l'âge précédent, ait une résonance vraiment humaine. Chacune de ses chansons est une ravissante miniature où s'exprime avec un charme jamais surpassé toute une gamme de sentiments délicats : discrète allégresse des chansons de mai, résignation bonhomme de l'amoureux rebuté, déhanchement joyeux des chants et danses du nouvel an, mais aussi mélancolie sereine des complaintes amoureuses, évoquant l'atmosphère quasi religieuse qui sera celle des chansons d'Ockeghem et de Josquin.

IV. — Contemporains et successeurs de Dufay

L'importance du rôle de Dufay au XVe siècle laisse dans l'ombre maints talents estimables mais de moindre relief, au premier rang desquels il faut placer Gilles Binchois, originaire de Mons, qui resta au service du duc de Bourgogne, Philippe le Bon, de 1430 jusqu'à sa mort (1460). Fragments de messes (aucune messe unitaire) et motets sont loin d'égaler ceux de Dufay. Mais les chansons (on en possède 50) soutiennent la comparaison avec celles du maître cambrésien. Toutefois Binchois s'y montre inégal. Si parfois l'ampleur de la phrase laisse croire au génie *(De plus en plus se renouvelle)*, si de temps à autre l'émotion est sensible (*Deuil angoisseux*, poème de Ch. de Pisan, *Seule égarée*) plus souvent la qualité réside uniquement dans la trouvaille mélodique du premier vers. Il arrive que les voix d'accompagnement manquent de vie et partant, d'intérêt.

Un grand nombre de musiciens des Flandres avaient comme Dufay émigré en Italie. Citons Nicolas Grenon, Arnold et Hugo de Lantins, Feragut, Brassard, Gembloux, Legrant. D'autres dont la biographie est peu connue hantaient les cours princières de France et de Bourgogne : Fontaine, Gilet Velut, Vide, Baude Cordier, Grossin de Paris. Dans toute leur production, on rencontre de-ci de-là des pièces ravissantes qui n'ont rien à envier aux chansons de Dufay (*Va-t-en soupir*, de Grossin), mais l'ensemble ne dépasse pas une honnête médiocrité. Leur absence de génie mais non point de talent dissimule mal les influences qu'ils ont subies et les procédés qu'ils ont imités. Ils constituent une sorte de halo autour de celui que son siècle considérait, par la bouche de Loyset Compère, comme *luna totius musicae*.

TROISIÈME PARTIE

L'APOGÉE DE LA POLYPHONIE (FIN XV^e-XVI^e SIÈCLE)

CHAPITRE VIII

L'EMPRISE DU SACRÉ

L'époque d'Ockeghem et de Josquin

I. — Primauté du sentiment religieux

En opérant une simplification salutaire dans l'héritage musical du XIV^e siècle, la génération de Dufay a évité que l'art ne se fourvoie dans une doctrine un peu trop « art pour l'art », sans contact avec le réel. Elle a donné à la musique le sens de l'humain qui la rend plus proche du cœur. Désormais le musicien cesse d'être cet alchimiste des sons auquel l'*Ars nova* nous avait accoutumés. S'il reste au service de la beauté pure, il tente d'établir un compromis avec la réalité, c'est-à-dire avec les états d'âme et les sentiments exprimés par le texte. L'art perd son caractère gratuit et devient plus sincère. Pourtant, même chez Dufay, il reste, surtout dans les messes, quelque chose de désincarné, un certain manque de chaleur humaine que sauront y insuffler Ockeghem puis Josquin. C'est en effet par leur sensibilité déjà moderne que leurs œuvres tranchent sur celles de Dufay. Leur profondeur,

leur intensité expressive et émotive, en un mot leur lyrisme, les font considérer comme les premiers témoignages de cet âge d'or que connut la musique française à partir de 1460 environ.

Les amarres sont définitivement rompues, qui rattachaient la musique aux formes anciennes. Trois domaines s'ouvrent désormais aux compositeurs : la messe, dont Dufay a établi le cadre, œuvre de longue haleine qui consacre un musicien ; le motet nouvelle manière, rendu définitivement au culte et épuré ; la chanson qui, du fait de son évasion progressive des cadres poétiques par l'éclatement des formes fixes et de son respect de moins en moins grand pour la découpe des vers, se rapproche — par la forme sinon par l'esprit — du motet. Dans ce premier âge de la Renaissance, la chanson semble admettre en effet la primauté de la musique sacrée ; elle s'accommode du rôle mineur qu'elle joue désormais (nous ne parlons pas de son succès qui fut des plus vifs) et — fait significatif — semble conformer même son inspiration à celle des œuvres de caractère religieux. Mélancolie, tristesse, regrets, langueur deviennent les thèmes favoris et l'on comprend fort bien que, dans ce cas, profane et sacré confondent quelque peu leurs styles.

A cette époque, nous voyons donc constituées dans leur état définitif les formes dont usera tout le XVI^e siècle. L'esthétique se modifiera et les procédés d'expression, mais non plus le cadre externe. Il semble que l'on soit parvenu à un palier où un style pourra s'épanouir sans contraindre la forme à évoluer. Le langage lui-même ne subira plus, avant un siècle, de transformation profonde : les œuvres d'Ockeghem n'ont plus cette sonorité un peu déconcertante pour notre oreille, ce semblant de manque d'assise qui nous laisse insatisfaits. Elles

réalisent enfin cet heureux équilibre entre contrepoint et harmonie promis à un si riche avenir. La composante sonore est déjà celle de la renaissance. Inconsciemment la voix inférieure (la contre-teneur de Dufay) s'est rapprochée de la notion classique de basse, sans perdre pour autant son caractère mélodique. Quant à la teneur, elle n'a plus de commun avec l'ancienne teneur que le nom. Non seulement elle ne s'impose plus comme fondement d'une composition, mais les œuvres sans teneur sont de plus en plus fréquentes. Qu'elle soit présente ou non, rien à l'audition ne permet de la discerner des autres voix. Alors que chez Dufay elle utilisait encore des valeurs longues conformément à l'ancienne manière, que, partant, son rythme tranchait sur celui des autres parties, qu'enfin elle restait étrangère la plupart du temps au contour mélodique des voix qui l'enrobaient, chez Ockeghem la teneur se fond avec le tissu harmonique, non pour y disparaître mais pour mieux féconder l'ensemble et se l'asservir. C'est à partir d'Ockeghem en effet que la teneur, perdant définitivement son attitude hiératique, abrège ses notes et calque son rythme sur celui des autres voix. On pourrait croire alors son temps révolu. Il n'en est rien, bien au contraire. Principe actif de composition au XIII^e^ siècle, en ce sens qu'elle était l'élément essentiel de l'œuvre, dès la fin du même siècle et au siècle suivant elle n'était plus qu'un vestige sans vie, d'emploi traditionnel : on avait oublié que les autres voix étaient primitivement destinées à l'orner. Conscient qu'elle ne jouait plus le rôle de fil conducteur, Dufay s'était efforcé de suppléer à sa carence par le motif de tête ; initiative sans avenir, car elle ne faisait qu'accentuer une dualité d'intérêt qui nuisait à l'unité. A Ockeghem revient le mérite d'avoir trouvé la solu-

tion durable. Assouplie, comme nous le disions plus haut, la teneur va devenir un ferment d'unification en fournissant elle-même le motif de tête. L'uniformisation des valeurs de notes entre les parties et l'*osmose mélodique* favorisera le passage de la teneur à des parties autres que le ténor, qui pourtant garde ce nom. On peut dire qu'alors est constitué le mode d'expression polyphonique de la Renaissance.

Nous avons signalé que dans les œuvres des XIIIe et XIVe siècles certaines voix étaient dépourvues de paroles et qu'une exécution instrumentale (sans distinction de timbre) semblait s'imposer. Or, les manuscrits du XVe siècle marquent apparemment un retour à l'exécution vocale : toutes les parties sont scrupuleusement dotées de paroles. Peut-être alors les instruments doublaient-ils les voix ? C'est possible et très probable ; nous nous acheminons progressivement vers la généralisation de l'exécution *a cappella*.

II. — Jean de Ockeghem (1410 ?-1497)

Originaire de Flandre orientale, Ockeghem a sans doute reçu sa formation à la maîtrise de la cathédrale d'Anvers : il est mentionné comme chantre en 1443-1444. Mais sa carrière de compositeur fut essentiellement française. Après quelques années passées comme chantre du duc de Bourbon à Moulins, il entra pour quarante-trois années consécutives au service des rois de France, Charles VII, Louis XI, Charles VIII, dont il fut le « maître de chapelle du chant ». Il cumula cette charge et celle, fort rémunératrice, de trésorier de Saint-Martin, à Tours, avec dispense de résidence. Il mourut à Paris le 6 février 1497.

1. Les Messes. — Le nombre des œuvres connues est encore restreint, mais suffisant pour se faire une idée de l'apport considérable d'Ockeghem dans

le domaine de l'expression et dans l'élaboration de l'écriture polyphonique à quatre voix d'égal intérêt. C'est dans ses œuvres religieuses, nous l'avons dit, qu'Ockeghem trouve un terrain propice à son inspiration. La messe surtout lui offre un cadre à sa mesure.

Nous possédons, à ce jour, environ une quinzaine de messes dont certaines incomplètes et quelques pièces séparées. Les œuvres de jeunesse se ressentent encore de l'influence de Dufay, soit dans l'écriture à 3 voix *(Quinti toni, Sine nomine)*, soit dans le rythme lent des deux voix inférieures *(Caput)*. Les œuvres religieuses de la maturité, à l'encontre des chansons, n'admettent plus d'effectif choral inférieur à 4 voix ; l'une d'elles, même, la messe incomplète *Fors seulement*, comporte 5 voix, écriture rare au XV^e^ siècle et qui ne va pas sans quelque lourdeur. Toutes ces messes font preuve de la même puissance de lyrisme, du même génie de l'organisation, du même souci de variété. Les unes — peu nombreuses — s'appuient sur une teneur liturgique *(Ecce Ancilla Domini, Caput)* ; d'autres empruntent non seulement la teneur mais même divers éléments des autres voix à des chansons connues *(Au travail suis, De plus en plus, L'homme armé, Ma maîtresse)* ; d'autres enfin ne font appel qu'à l'invention personnelle, messes *sans nom*, comme on le dit alors *(Sine nomine, Quinti toni, Mi-mi*, messe des *Prolations, Cujusvis toni)*. Certaines de ces messes ont nui, par leur célébrité même, au renom d'Ockeghem que l'on a trop longtemps considéré comme un froid calculateur : la messe *Cujusvis toni* (c'est-à-dire de n'importe quel ton), où les clefs sont remplacées par des points d'interrogation, laisse la possibilité au maître de chapelle de la faire exécuter dans l'un ou l'autre des quatre tons principaux d'église (1^er^, 3^e^, 5^e^ et 7^e^ tons : c'est-à-dire de *ré, mi, fa, sol*) ; dans la messe des *Prolations*, l'auteur propose seulement deux lignes musicales qui engendrent 4 voix par double lecture rythmique. Chose remarquable : qu'il y ait emprunt ou non, jeu de pédagogue ou gageure de « fort en thème », jamais on ne sent l'effort et les plus savants calculs de l'esprit se fondent admirablement dans une polyphonie où l'inspiration ne fait jamais défaut.

Pour percevoir l'évolution de l'écriture musicale, il est utile de comparer les œuvres à 4 voix de Dufay

et d'Ockeghem. Chez Dufay, le quatuor vocal se subdivise très nettement en groupes de deux voix, dont le caractère est fort différent et entre lesquels les échanges sont inexistants. Les deux voix supérieures écrites en valeurs beaucoup plus brèves que teneur et contre-teneur, présentent seules un caractère mélodique accusé et les imitations encore peu fréquentes ne se font qu'entre elles. Ce désaccord entre les groupes, évident au premier regard, a presque disparu dans les œuvres d'Ockeghem. Les valeurs de notes sont sensiblement les mêmes dans les quatre voix et les imitations, d'ailleurs plus fréquentes, se font entre toutes les parties. A lire le très beau *Kyrie* de la messe *Au travail suis* dans lequel les entrées successives procèdent par imitation canonique, on reconnaît le procédé dont useront jusqu'à l'outrance les musiciens du XVI^e^ siècle et que Dufay n'avait fait que pressentir.

A travers les messes d'Ockeghem, on passe insensiblement de la notion archaïque de teneur à l'idée moderne de thème. Nous avons dit qu'à cette époque et grâce à l'uniformisation des valeurs de notes la teneur a pu quitter la voix de ténor et emprunter l'une ou l'autre des deux voix supérieures. On sent que l'intérêt se transporte peu à peu de la basse au sommet de l'édifice polyphonique. Un peu plus de cinquante années, et le *superius aura le chant.* Là encore, la musique religieuse — et plus particulièrement la messe — sera le véhicule du progrès. Le besoin d'unifier les diverses pièces de l'ordinaire avait conduit Dufay à la solution boiteuse qu'était l'utilisation du motif de tête. Chez Josquin, teneur et thème sont définitivement confondus et c'est le même thème qui s'irradie dans les diverses pièces de la messe, premier témoignage de l'art de la variation. Ockeghem se situe à mi-chemin de Dufay et

de Josquin : il a entrevu la messe unitaire, il a progressé dans cette voie, mais il n'est point parvenu au terme. En effet, quand il s'inspire d'une chanson, il ne se contente pas toujours de lui emprunter sa teneur, il utilise encore le *superius*, annonçant ainsi la *missa-parodia*, et même des fragments de voix intermédiaires. L'unité de ton et d'atmosphère n'a rien à y perdre, mais si l'esprit d'unité existe, l'oreille ne perçoit pas clairement encore les éléments de similitude.

Autre signe d'évolution : les formules rythmiques, ternaires en majeure partie, dont la génération de Dufay s'était accommodée en remédiant par des syncopes à leur caractère sautillant, tombent totalement en désuétude. De là, ce rythme errant, « planant », comme le dit Van den Borren, qui a dépouillé la contrainte externe pour n'obéir plus qu'aux exigences de la logique interne des sentiments ; ce rythme, plus propre à l'expression de la contemplation, de la joie réservée, de la mélancolie, qu'à celle de la gaieté malicieuse et bon enfant. Ce changement d'esthétique explique en partie le caractère grave, quasi religieux, qui affecte la chanson d'avant 1520.

2. **Les Motets.** — Neuf motets seulement lui sont attribués avec certitude. Comme Dufay, Ockeghem semble marquer une prédilection pour les prières à la Vierge (deux *Salve regina*, *Alma Redemptoris mater*, *Intemerata*). Dans le motet *Miles mirae probitatis*, il célèbre saint Martin, le patron de la paroisse de Tours dont il est trésorier. Un curieux motet à 4 voix et fort long dont les seules paroles sont celles de l'incipit *Ut heremita solus* est une vaste paraphrase un peu mystérieuse d'une teneur, non identifiée, plusieurs fois répétée en valeurs

longues à la mode ancienne. Mais l'œuvre la plus connue est sans conteste ce fameux motet à 36 voix que l'on croit généralement pouvoir identifier avec un *Deo gratias* anonyme et dont les contemporains et tous les historiens de la musique se sont faits les apologistes. Il s'agit en réalité d'un quadruple canon à 9 parties, sorte de rébus où se manifestent la science et l'habileté du compositeur plus que son génie. Ce n'est pas grâce à cette œuvre qu'Ockeghem a mérité de passer à la postérité.

3. Les Chansons. — Bien que le sérieux profond de son lyrisme ne l'y prédisposât pas, Ockeghem sacrifia lui aussi à la mode de la chanson. Sans doute n'est-ce pas dans ce genre qu'il réussit le mieux, et certains maîtres secondaires l'ont peut-être ici égalé, plus portés qu'ils étaient à la badinerie. Mais il est impossible de ne pas ressentir, dans ces 19 œuvrettes, toutes à 3 voix, une intensité expressive, une chaleur humaine, une sensibilité toute moderne dont les chansons de Dufay étaient encore fort éloignées et que les contemporains d'Ockeghem ont rarement atteintes. Quand il lui arrive de se dérider, il retrouve la manière, le rythme et l'esprit de Dufay *(L'autre d'antan)*. Mais son inspiration volontiers mélancolique se complaît dans les demi-teintes et préfère chanter la peine *(Ma bouche rit et ma pensée pleure, Fors seulement, Quant de vous seul je pers la veue)*. Et l'on doit reconnaître que ce rythme errant dont il use dans ses messes trouve ici un parfait emploi. Parfois même la courbe mélodique revêt une ampleur que l'on ne retrouve pas ailleurs *(Ma maîtresse et ma plus grande amye)*.

Si donc on peut considérer à bon droit que l'œuvre profane d'Ockeghem pâlit un peu en regard de l'œuvre religieuse, il serait injuste d'oublier l'apport

considérable de ses chansons par rapport à celles de la génération précédente et la vogue considérable qu'elles connurent. Elles entrent certainement pour une grande part dans l'estime universelle dont Ockeghem fut l'objet de la part de ses contemporains, et dont nous avons maints échos dans les hymnes funéraires composées à sa mort.

4. **Contemporains d'Ockeghem.** — Antoine Busnois, poète-musicien originaire du Pas-de-Calais et mort à Bruges en 1492, était en 1467 au service de Charles le Téméraire et exerça les fonctions de chantre de la chapelle de Bourgogne jusqu'en 1482. Fut-il le disciple d'Ockeghem ? Il se plaît à le dire, mais il ne semble pas en tout cas avoir suivi les traces de son maître : les compositions religieuses (3 messes à 4 voix et 9 motets) sont loin d'égaler en grandeur les œuvres du chantre de Charles VII. Dans le motet *In Hydraulis*, il entreprend de louer Ockeghem à grand renfort de procédés et de recherches qui dissimulent mal le pédantisme. Beaucoup plus heureuses sont ses 77 chansons (rondeaux ou bergerettes, c'est-à-dire virelai tronqué dont il serait l'initiateur), témoignage du raffinement de la cour de Bourgogne à cette époque, dans lesquels il se fait le chantre attitré de l'amour courtois sur des vers de qualité inégale qui parfois ont été écrits par lui. Disciple des rhétoriqueurs, il parsème ses vers d'expressions à double sens, de rimes à calembours. En musique, Busnois cherche à plaire. Il s'amuse à transposer dans les sons les équivoques de ses vers : il amorce des imitations sans grande rigueur *(Pucelotte)*, il renverse les thèmes *(J'ay pris amours tout au rebours)*, les mêle, les reprend en y introduisant des variantes. Ce jeu raffiné, Busnois le pratique avec une aisance surprenante et une grande élégance d'écriture. Ses dons mélodiques sont surtout sensibles dans le *superius* qui parfois concentre tout l'intérêt *(Je m'ébahis de vous)* aux dépens des autres voix. Tournure aisée, spontanéité, charme, gaieté qui n'exclut pas une certaine mélancolie caractéristique de l'époque, toutes ces qualités font de Busnois l'un des plus authentiques pionniers de la chanson française. Et s'il fut au XV^e^ siècle considéré comme l'égal d'Ockeghem, c'est que dans ce domaine il exerça une profonde influence sur ses contemporains.

Parmi les musiciens de cette génération, relevons les noms de Guillaume Faugues cité par Tinctoris avec Johannes

Régis (1430-1485), secrétaire de Dufay à Cambrai, et Caron sur le même plan qu'Ockeghem et Busnois ; Jean Delahaye, qui sut traduire dans sa musique l'intensité dramatique du rondeau de Villon *Mort, j'appelle de ta rigueur* ; Hayne, chanoine de Philippe le Bon, auteur de *Alès, regrés*, sur une poésie de Jean II de Bourbon.

Musiciens d'église et musiciens de cour, tous rendent hommage par leurs œuvres aux deux grands noms de la vie musicale au XV^e siècle, Ockeghem et Busnois.

III. — Josquin des Prés (vers 1440-1521 ou 24 ?)

Avec Josquin, la polyphonie parvient à son plus parfait équilibre. Le sens du verticalisme, générateur de l'harmonie, qu'Ockeghem pressentait, trouve sa réalisation dans le style josquinien où s'établit un judicieux compromis entre les traditionnelles préoccupations d'écriture horizontale et l'utilisation à des fins expressives d'agrégats d'accords jusqu'ici rarement recherchés pour eux-mêmes. Nanti d'un matériel expressif qu'il sait rendre merveilleusement souple, Josquin livre dans son œuvre considérable et d'une infinie variété les trésors d'une des plus riches personnalités qu'ait connues le monde musical. Les contemporains ne s'y sont pas trompés ; ils ont reconnu en lui le génie et ont pieusement conservé son message : témoin l'extraordinaire abondance des copies, transcriptions, éditions qui nous sont parvenues. Longtemps après sa mort, ses œuvres restèrent le parangon de toute création musicale. Tous les théoriciens se réclament de Josquin, en citent des exemples ; et Adrien Petit Coclico, qui prétend avoir été son disciple, quelque trente ans après sa mort, résume le sentiment de tous en lui décernant le titre de *Princeps musicorum*.

1. Vie. — Sa biographie laisse encore place au doute. On pense aujourd'hui qu'il est né vers 1440 dans les environs de Saint-Quentin, et qu'il put, dans sa jeunesse, subir directement ou indirectement l'influence d'Ockeghem. Il hanta

sans doute la cour du Téméraire avant de partir pour l'Italie où il vécut presque sans discontinuité pendant 45 ans. Dès 1459 en effet, il est chantre à la cathédrale de Milan. A partir de 1474, il appartient à la chapelle des Sforza, à Milan d'abord, puis à Rome ; des documents signalent sa présence à la cour de France dans les années 1501-1503, avant son entrée au service d'Hercule duc de Ferrare, à la mort duquel il revient en France. Peut-être alors a-t-il appartenu à la chapelle de Louis XII ? Vers 1507, il rejoint Saint-Quentin, reçoit la charge de prévôt de la collégiale de Condé-sur-Escaut. Pour sa mort, on avance les dates de 1521, 1524 ou même 1527.

2. **Messes.** — Ainsi que tous les grands musiciens qui l'ont précédé, il considère la messe polyphonique comme le but suprême de ses efforts. Dix-huit messes complètes lui sont attribuées à ce jour. Le succès incomparable en est attesté par le zèle de la jeune imprimerie à l'endroit de Josquin. Petrucci en publie 17 en 3 livres à Venise (1502, 1505, 1514). Puis éditions et rééditions se succèdent longtemps après la mort de l'auteur.

Dans ces œuvres, Josquin ne prétend pas faire œuvre de novateur. Il ne fait fi d'aucun des procédés utilisés par ses devanciers. La messe *Hercules, dux Ferrariae*, œuvre de jeunesse, utilise un ténor profane bâti sur les voyelles du titre : *e, u, e, u, e, a, i, e*, soit *ré, ut, ré, ut, ré, fa, mi, ré*. Comme au temps de Dufay, la teneur reste encore étrangère à la polyphonie : elle n'entraîne en effet aucune imitation. Mais, comme chez Ockeghem, elle quitte parfois le ténor pour chanter à une autre voix. Il y a moins de rigidité, moins de recherche de symétrie dans la messe *La sol fa ré mi* ; ce thème a été obtenu par transposition musicale de *Lassa far a mi*, phrase par laquelle, d'après Glaréan, le cardinal Sforza, quelque peu avare, déboutait toutes les demandes. La qualité de cette teneur n'est pas sans influence sur l'ensemble d'où se dégage une atmosphère de tendresse résignée. Pourtant la technique est la même que dans la messe précédente.

Dans la messe sur la chanson française *L'amy Baudichon*, Josquin semble revenir, à cause peut-être d'une teneur d'intérêt un peu trop mince, à la technique du motif de tête chère à Dufay : chaque division de la messe commence par le même trait. Comme ses illustres devanciers il ne dédaigne pas non

plus de montrer sa virtuosité en se jouant des difficultés qu'il s'impose : à preuve la messe *Ad fugam*, qui, constituée d'une suite de canons, ne manque pourtant pas de grâce ; et la messe *L'ome armé super voces musicales* où il présente le thème sur un degré différent au début de chacun des six fragments.

Voici maintenant, sur une chanson italienne, la messe *Fortuna desperata* où Josquin, comme le faisait Ockeghem, demande à la chanson non seulement son ténor, mais encore le *superius*. Les éléments empruntés se multiplient dans les messes sur les chansons d'Ockeghem *Malheur me bat* et *D'un aultre amer*, qui sont déjà des *messes-parodies*.

Dans les messes *De beata Virgine* et surtout *Pange lingua*, Josquin atteint les plus hauts sommets. Là, il abandonne, semble-t-il, les tours de force contrapuntiques et les problèmes scolastiques. Il ne se soucie plus que de l'expression. La messe *Pange lingua* réalise la fusion totale entre thème et teneur, entrevue par Ockeghem. Dans aucun passage de cette grande œuvre la teneur n'est énoncée de façon dogmatique, pas même au ténor. Chaque voix lui emprunte sa substance sans toutefois s'identifier avec elle ; car Josquin, dit Pirro, « ne connaît plus l'hymne de l'eucharistie que par la mémoire du cœur. Chaque fois qu'il en suscite la figure, il la pare de quelque ornement imprévu ». Partout le thème est présent, ou du moins ses intervalles caractéristiques, ce demi-ton hésitant et sa retombée avant l'élan ascensionnel qui l'entraîne jusqu'à l'octave. Généralement à 4 voix, l'effectif choral se réduit à 2 dans le *Pleni sunt coeli* et le *Benedictus*, où la richesse d'invention évoque à l'avance les duos de Lassus ou de Sweelinck. Comme il aime à le faire, Josquin traite ici le premier *Agnus* à 5 voix, laissant croire un moment qu'il amorce un canon comme dans ses œuvres de jeunesse. Il n'en est rien, le canon tourne court et laisse le lyrisme s'épancher sans contrainte. C'est peut-être

dans cette œuvre plus qu'ailleurs que Josquin « a entrevu les fondements éternels de l'art ».

3. **Les Motets.** — Avec Josquin, le motet devient la forme religieuse libre par excellence. Profitant de toutes les acquisitions de la messe, il n'en subit pas les contraintes, à savoir l'asservissement à des paroles fixes, ce qui risque de paralyser quelque peu l'invention créatrice. D'autre part, si une teneur peut intervenir de temps à autre, la plupart du temps le motet en est dépourvu. Chaque phrase ou élément de phrase engendre en général un motif traité en imitation. L'auteur n'a plus qu'à laisser son inspiration suivre les paroles de la prière. Sur les 109 motets que nous possédons, 63 sont à 4 voix, le reste à 5, 6 ou 8 voix. Comme on le voit, le quatuor vocal a éliminé le trio qui dorénavant est utilisé, de même que le duo, comme un élément de diversité dans un ensemble de voix plus considérable. Bien souvent, en effet, Josquin recherche la variété en opposant entre eux les dispositifs vocaux des sections de motets. La première strophe de l'*Ave verum* par exemple est traitée à 2 voix ; dans la 2e strophe, ces deux voix, identiques à elles-mêmes, s'en adjoignent une troisième. Mais à l'intérieur même d'une section, Josquin fait alterner les groupes de voix qui se répondent sur un motif semblable. Ce procédé d'écho, amorcé timidement par d'autres, est érigé en principe par Josquin qui en use abondamment dans tous ses motets, l'opposant à des passages plus harmoniques où toutes les voix prononcent en même temps les mêmes paroles, ou encore à de courts fragments où un arrêt brutal de la basse provoque le plus heureux effet d'allégement. Un court motet à 4 voix, *Tu solus qui facis mirabilia*, fournit un échantillonnage assez complet de l'art

de Josquin dans le motet. Mais c'est dans les compositions de longue haleine qu'il faut chercher les envolées lyriques et les grandes architectures, dans cette magnifique prière à la Vierge, *Vultum tuum deprecabuntur* où voix graves et voix aiguës prononcent à tour de rôle les invocations des litanies, dans ce grand *Miserere* à 5 voix d'une telle intensité expressive, ou dans le *Stabat mater*, lui aussi à 5 voix, où le ténor profane *Comme femme desconfortée* est utilisé à si bon escient.

4. **Les Chansons.** — Par ses premières chansons, Josquin se rattache nettement à la génération d'Ockeghem. Celles que contient l'*Odhecaton* publié par Petrucci en 1501 n'ont rien de commun avec celles de sa maturité. Il y écrit encore à 3 voix, *Cela sans plus*, *La plus des plus*. Dans *O venus brant*, seule la voix médiane reçoit des paroles, comme dans maintes chansons de Dufay. L'inspiration elle-même surprend parfois. On imagine que Josquin n'a pas encore trouvé sa manière dans l'allègre mais fade chanson à 4 voix *Bergerette savoyene* où il sacrifie manifestement au goût des poètes et musiciens de cour.

Les publications suivantes marquent une évolution brutale. Cependant, Josquin ici encore ne veut pas rompre sans ménagement avec la tradition. Il sait redonner vie — à des fins expressives — au curieux procédé du mélange de voix. Il choisit fort judicieusement comme teneur *Requiem aeternam*, premiers mots de l'*Introït* de la messe des morts, dans la très belle déploration de Jean Ockeghem (*Nymphes des bois*, 5 voix), hommage lointain rendu dans un esprit tout nouveau aux vieux auteurs de motets profanes. Toujours à 4 voix au moins, souvent à 5 ou à 6, la chanson, tout comme le motet,

profite des procédés d'écriture mis au point dans la messe. Elle abandonne presque complètement le poème à forme fixe et le respect qu'elle avait toujours manifesté pour le découpage des vers. Comme dans la messe, comme dans le motet, les répétitions expressives sont possibles maintenant. Cela ne va pas sans quelque interférence entre les styles, d'autant plus que Josquin, comme Ockeghem, ne semble pas avoir cherché à mettre dans ses 75 chansons le meilleur de lui-même. Inconsciemment, il traite dans les chansons des thèmes plus proches de la mélancolie que de la gaieté et l'on pourrait citer mainte chanson dont la musique conviendrait aussi bien à un motet. Il y a plus de tristesse que de légèreté dans *Parfons regrets*, *Cueurs désolés*, *Mille regrets*, *Plus nuls regrets*. Et même quand les paroles se font plaisantes, l'allégresse transparaît difficilement. Dans le domaine de la chanson, le mérite de Josquin vient moins de sa réussite personnelle que du fait qu'il a forgé une forme où la veine profane pourra après lui s'exprimer sans contrainte.

5. **Contemporains de Josquin.** — A l'époque de Josquin, commence la merveilleuse floraison de talents estimables qui se poursuivra durant ce qu'il est convenu d'appeler la Renaissance. Jamais siècle ne connut semblable fièvre de création. L'embarras est grand dans le choix des auteurs à citer, et cela d'autant plus que l'édition moderne n'a pas encore fait la lumière complète dans cette abondante production. Distinguons toutefois ceux qui, avec Josquin, semblent avoir été les chefs de file.

Pierre de La Rue (vers 1460-1518), originaire de Tournai, fut, croit-on, d'humeur peu voyageuse. Toute sa vie il resta au service de la cour de Bourgogne. Peut-être est-ce à cela qu'il

faut attribuer l'austérité nordique et presque la tristesse qui règne dans ses 31 messes *(Ave Maria)*, ses 30 motets *(Sicut cervus)*, ses magnificats, ses chansons *(Ma mère hellas, mariez-moy, Pourquoy non)*, austérité que Josquin avait su tempérer au contact de l'Italie. Une certaine mélancolie plane aussi sur les chansons *(Le renvoy)* et les messes de Loyset Compère (vers 1450-1518), qui fut chantre du duc de Milan, puis du roi de France. On remarque entre ses œuvres publiées dans l'*Odhecaton* et les œuvres plus tardives une évolution parallèle à celle de Josquin. Non seulement il emprunte la manière ancienne pour écrire la chanson *Male bouche*, construite sur le ténor *Circumdederunt me viri mendaces*, mais il va même, dans *Royne du ciel*, à mi-chemin entre le motet et la chanson, jusqu'à traiter en fragments isorythmiques l'intonation du *Regina coeli* qui lui sert de teneur. Dans sa maturité, il atteindra une grande souplesse de style qui contribuera à rapprocher la chanson polyphonique et la chanson populaire. Cette souplesse et cette élégance se retrouvent dans les œuvres d'Antoine de Févin (vers 1460-1511), qui fut chantre très apprécié de Louis XII, et en particulier dans ce motet *Descende in hortum* où toutes les voix à tour de rôle décrivent une courbe descendante en rapport étroit avec les paroles. Jean Mouton, vers 1459-1522, membre de la chapelle de Louis XII, puis de François Ier, se montre fidèle imitateur des messes de Josquin dans les transformations auxquelles il soumet le thème grégorien et dans l'usage qu'il en fait (messe *Alma Redemptoris*) ; il sacrifie aussi au genre nouveau de la messe-parodie (*Quem dicunt homines* sur un motet de Richafort). Il fait preuve d'une sensibilité exquise dans le délicieux motet de Noël *Quaeramus cum pastoribus* et dans ses chansons où la science du contrepoint *(Qui ne regretteroit le gentil Févin)* s'allie à une fluidité mélodique de veine populaire *(La, la, la, l'oysillon du bois)*. Ces chansons constituent la transition entre l'austérité josquinienne et l'aimable aisance de l'âge suivant. Brumel (vers 1460-1515) laisse entrevoir dans ses œuvres l'évolution du style polyphonique : la vocalise est moins ample et les paroles plus précipitées dans ses motets *(Sicut lilium)* et dans ses psaumes *(Laudate Dominum in sanctis ejus)*. Sans oublier les dialogues entre les groupes de voix si chers à Josquin, il fait figure de novateur en usant dans ses œuvres religieuses d'un langage que les auteurs dont nous venons de parler réservaient à la chanson.

Chapitre IX

LA REVANCHE DU PROFANE

I. — L'époque de la chanson

Alors que sous les règnes successifs de Dufay, Ockeghem et Josquin, la musique religieuse constituait le banc d'essai d'où étaient issues toutes les innovations, on assiste dans les années 1525 à un déplacement du centre d'intérêt. La chanson nouvelle manière, élaborée par Josquin et ses contemporains, commence à jouir auprès des compositeurs et du public de la plus grande faveur. Certes on n'en délaisse pas pour autant messes et motets. Mais ces œuvres, dont quelques-unes contiennent encore de très beaux passages, ne sont plus que de pâles reflets de celles de Josquin. Le talent des auteurs, pourtant réel, s'accommode mal du cadre grandiose de la messe et leurs compositions trop appliquées distillent l'ennui ou laissent l'auditeur indifférent. L'exemple de Josquin décourage sans doute ses émules qui ne sacrifient plus au genre que par nécessité. Témoin Janequin, tout homme d'église qu'il fût. Leur zèle se porte sur la chanson où ils sentent que Josquin n'a pas tout dit. Il a créé la forme, mais l'a laissée trop près du sanctuaire. A eux de l'émanciper, de lui donner un visage plus souriant, tout en lui conservant sa qualité.

L'évolution du goût favorise aussi ce mouvement. La société rendue frivole par les années de prospérité et de paix renâcle devant des œuvres d'humeur chagrine et applaudit aux tendances nouvelles. La chanson constitue donc la préoccupation majeure des compositeurs et pendant 35 à 40 ans son règne est presque exclusif dans notre pays. Le motet, devenu genre mineur, se met à son école et calque son rythme sur elle. Quant à la messe, trop guillerette pour être une vraie prière, elle n'obtient une audience que quand elle est la démarque d'une chanson à la mode (messe-parodie).

Cette musique légère connaît alors un succès sans précédent, soigneusement entretenu, il est vrai, par le zèle débordant des premiers imprimeurs-éditeurs. Dès 1528 en effet, Pierre Attaingnant, grâce aux caractères mobiles que lui fournit le graveur Pierre Haultin, entreprend une tâche immense qu'il poursuit de 1528 à 1549 : cent recueils environ sont sortis de ses presses. Quelques années plus tard, Jacques Moderne l'imite et assume à Lyon de 1532 à 1551 le rôle d'éditeur de musique. Au moment même où Attaingnant abandonne, deux éditeurs se partagent la production musicale : Nicolas du Chemin dont les publications s'étagent de 1549 à 1576, et les associés Adrien Le Roy et Ballard dont l'activité couvre toute la seconde moitié du siècle. Mais il serait injuste de ne pas citer certains grands éditeurs étrangers qui, profitant de la vogue inouïe de la chanson française même en dehors de nos frontières, la firent déferler sur toute l'Europe occidentale. Rappelons ici le rôle de Petrucci qui, au prix d'un labeur écrasant, imprima le premier de tous les livres de musique, l'*Harmonice Musices Odhecaton* (1501). C'est en Italie aussi, à Venise, que le Français Antoine Gardane fit paraître en 1537 ses premiers recueils de chansons françaises, avant de devenir l'éditeur le plus fécond de madrigaux. Deux grands « libraires» des Pays-Bas méritent d'être mentionnés : Tielman Susato à Anvers dans les années 1542-1561, et Pierre Phalèse à partir de 1546.

Cette chanson, que l'on nomme souvent *parisienne*, se distingue de celle de Josquin par une

grande recherche de simplicité. Au cours des années florissantes (1525-1560), ces Français d'Ile-de-France, épris de clarté, délaissent l'appareil vocal un peu lourd qu'affectionnait Josquin, ce Français du Nord. Rares sont désormais les chansons de plus de 4 voix. Le quatuor s'impose, et pour longtemps, comme le moyen idéal d'expression. Le contrepoint, lui aussi, est élagué. On bannit radicalement de l'écriture tout ce qui, à l'audition, n'est pas immédiatement sensible. Jamais plus on ne retrouve ces canons fort savants, mais plus satisfaisants pour les connaisseurs que charmeurs à l'oreille, dont Josquin encombrait la trame polyphonique. Même les « citations » de motifs liturgiques ou profanes dont à l'époque précédente on tirait de si heureux effets *(Requiem aeternam* dans la *Déploration de Jean Ockeghem)* disparaissent. Il semble que l'on ne veuille conserver de l'écriture horizontale que ce qui est le plus extérieur, à savoir les entrées en imitation. Encore faut-il remarquer un resserrement considérable en ce domaine. Il devient rare qu'une voix expose à découvert plus de deux ou quatre notes sans qu'intervienne une autre voix. L'emploi de ce style — dont on abuse encore dans la polyphonie religieuse pour masquer sans doute le manque d'inspiration — ne s'impose plus de façon permanente. On joue de plus en plus sur l'opposition entre fragments imitatifs et fragments homorythmiques, soulignée parfois par un changement de rythme (binaire/ternaire). Les amples courbes mélodiques font place à des phrases plus courtes, plus fragmentées, d'un débit plus rapide, d'allure volontiers populaire et faciles à retenir. On ne vise qu'à commenter avec bonheur les aimables vers choisis comme support. Le rythme en vient alors à se préciser et l'on peut remarquer

une préférence évidente pour les trois « modes » suivants :

— iambique : ♩ 𝅗𝅥 ;

— trochaïque : 𝅗𝅥 ♩ ;

— dactylique : 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥.

Disons enfin qu'à quelques exceptions près elle est en général fort brève et suit les plans les plus simples. Plus de rondeaux ni de virelais. La répétition de fragments, devenue possible, fait reléguer définitivement les formes fixes. Mais peu à peu, il semble que la chanson s'achemine vers le style strophique avec refrain (en rapport ou non avec le texte de la chanson) ou vers une forme libre dans laquelle le seul élément de construction consiste dans le fait que le dernier vers, souvent répété, reprend la mélodie du premier.

II. — Clément Janequin (vers 1485-1558)

Signe de l'époque, c'est un ecclésiastique qui fait figure de chef de file. Rarement inspiré par le culte divin, il est sans conteste le musicien le plus représentatif de ce genre profane par excellence. Né probablement à Châtellerault vers 1485, il séjourne à Bordeaux jusqu'en 1531, à Angers — où il fit sans doute des études bien tardives — avant de s'installer définitivement à Paris où il vit de 1549 à sa mort. En 1555, il avait obtenu la charge de chantre à la chapelle du roi, puis celle de compositeur ordinaire.

En dépit de quelques œuvres d'inspiration religieuse (2 messes et 1 motet) et des œuvres d'obédience protestante et madrigalesque, publiées dans les dix dernières années de sa vie, où, moins original, il se distingue mal de la masse des compositeurs de ce genre, c'est dans la chanson qu'il triomphe. Les

catalogues d'éditeurs en font foi. Nul doute, Janequin est une valeur sûre. Plus de 250 chansons paraissent de 1520 à 1559. Il y fait preuve de qualités exceptionnelles qui justifient pleinement sa renommée : une merveilleuse aisance d'écriture, le naturel le plus parfait, un goût très sûr dans l'emploi des procédés, dans la juxtaposition d'éléments de style opposé, une parfaite adaptation de la musique aux paroles qu'il se propose de servir, et par-dessus tout une inspiration d'une infinie variété.

Depuis Ockeghem, la forme poétique, nous l'avons dit, ne commande plus la forme musicale. Mais la matière poétique, elle, n'est pas sans action sur le caractère de la musique. Que les musiciens scrupuleux nous pardonnent donc d'avoir subordonné le classement des chansons à leur contenu littéraire. C'est le seul qui soit possible... et les compositeurs ne cachaient pas leur désir de se mettre au service du texte : ce n'est donc point leur faire offense.

On peut classer, semble-t-il, la production de Janequin sous quatre rubriques. La première comprend les chansons courtoises, écrites sur des poésies que, par anticipation, on pourra dire précieuses, tant elles sont recherchées et d'expression peu naturelle. Les poètes, comme Mellin de Saint-Gelais, y traitent d'amour en des termes conventionnels ; ils avaient en effet mis en honneur un véritable code, en francisant le vocabulaire alambiqué de Pétrarque et des Italiens : ce que la Pléiade ne voudra pas reconnaître tout en poursuivant dans la même voix. Janequin se plie de bonne grâce à ce genre. Il enrobe de musique les strophes où le parolier, à grand renfort de clichés, raisonne sur l'amour de façon abstraite et parfois fort concrète *(Qui veult d'amour scavoir tous les esbatz, De ta bouche tant vermeille, On mettra l'on ung baiser favorable)* ! Les images surannées reviennent à tout moment : combats de l'amour dans *Ce faux Amour d'arc et de flesches s'arme*, où les termes guerriers évoquent les œuvres descriptives ; messagers symboliques de l'amour, les *Ventz hardis et légiers* ; portrait impersonnel de l'être aimé : *Du beau Tétin* ; regrets d'absence : *Pleust à Dieu que feusse arondelle, Toutes les nuictz*

tu m'es présente, toutes deux d'un lyrisme de qualité exceptionnelle. Remarquons ici que, dans les chansons plus lyriques, Janequin aime à traiter quelques vers en forme de trio sans basse, ce qui, au beau milieu d'une chanson, provoque une fort heureuse impression d'allégement. Regrets encore, mais bien superficiels : *Sur l'aubépin qui est en fleur.*

Sous la seconde rubrique, on pourrait inclure les chansons lyriques où s'expriment les sentiments profonds que peut faire naître dans les cœurs la joie ou la peine d'amour : le désir profond de voir la dame aimée *(Ouvrez moy l'huys, Il s'en va tard)* ; l'émotion des premières rencontres *(Au verd boy)* ; la joie des rendez-vous galants *(Ce sont gallans, Ce moys de may)* ; l'amour comblé *(Je ne fus jamais sy aise)* ; la jalousie *(On vous est allé rapporter)* ; la peine et le désespoir *(Par fin despit, Las povre cœur).*

A ces chansons d'amour, ajoutons celles qui respirent le bonheur de vivre : évocation de la nature en fête, lointaine réminiscence des anciennes chansons de mai *(Au premier jour du joly moys de may, Bel aubépin verdissant)* ; plaisir de la bonne chère *(Quand je boy du vin claret).*

Mais les plus surprenantes seront sans doute celles que nous grouperons en une troisième rubrique : les chansons gaillardes. Ce type est relativement nouveau. C'est au temps de Janequin qu'il se développe, et chose curieuse, principalement sous la plume de deux ecclésiastiques : les curés Janequin et Passereau. Elles vont des équivoques encore anodines *(Au joly jeu du pousse-avant)* à la plus franche obscénité *(Il estoit une fillette).*

Venons-en enfin aux chansons descriptives qui, pour d'aucuns, constituent l'essentiel de la production de Janequin. Qu'on se détrompe : elles ne sont qu'en nombre minime. Mais la forme et le style en sont si heureux qu'elles lui assurèrent et continuent à lui assurer un succès des plus vifs. Les plus célèbres, et à juste titre, sont *La Guerre* (appelée parfois *La Bataille de Marignan*)et le *Chant des Oiseaux.* Il y fait preuve d'une suprême habileté dans l'emploi judicieux d'onomatopées où beaucoup avant lui et de son temps s'étaient fourvoyés. Il sait ménager d'heureuses oppositions entre des passages en imitation de style habituel et d'amusantes évo-

cations soit des bruits de la guerre (sonneries de fanfares guerrières, cliquetis des armes, appels à l'étendard, galop des chevaux, coups de bombardes et canons, mêlée, cris de victoire), soit des cris du sansonnet, du rossignol et du coucou. Rien de plus ravissant que ce chant des oiseaux qui reste peut-être son chef-d'œuvre, du moins en ce domaine. Car, quelque séduisantes que soient les autres chansons *(L'Alouette, Le Rossignol ; Le caquet des femmes, La jalousie ; Les Cris de Paris ; La Guerre de Renty, La sortie des gendarmes)* et bien qu'on y rencontre des fragments fort plaisants, elles ne présentent pas de bout en bout un intérêt aussi soutenu.

III. — Émules et successeurs

Si dans ce large tour d'horizon nous avons tenté de cerner l'ensemble des thèmes traités par Janequin, c'est que ses chansons, vite connues et aussitôt appréciées, ont servi de modèle à d'innombrables compositeurs qui n'en ont point transgressé l'esprit. Jamais sans doute la vie musicale ne connut une activité aussi intense dans notre pays. Et le succès de ce genre fut si éclatant qu'il s'imposa même dans le Nord de la France et la Bourgogne, naguère foyer auprès duquel les artistes des autres provinces venaient chercher des leçons, et en Italie où elle contribua pour une part à la formation du madrigal, qui n'était au départ qu'une chanson française sur paroles italiennes.

Son influence fut particulièrement sensible dans les Flandres où l'on était resté fidèle à la tradition josquinienne. Elèves ou disciples de Josquin, la plupart des musiciens du Nord marchaient sur ses brisées, écrivant en abondance messes et motets. Citons parmi les plus célèbres Nicolas Gombert (vers 1500-v. 1556), chantre de Charles Quint, le plus remarquable

et le plus fertile représentant de la génération qui succède au maître ; Jean Courtois (1re moitié du siècle), musicien peu original, qui chanta l'entrée de Charles Quint à Cambrai; Thomas Créquillon, maître de chapelle de l'empereur, musicien d'église fécond et inspiré († v. 1557) ; Pierre de Manchicourt († 1564), dont la carrière se déroula en Flandre et en Espagne ; Clemens Non Papa (v. 1510 - v. 1555). Or, quand ils eurent pris conscience que le centre d'intérêt musical s'était déplacé et que le flambeau était passé aux mains des artistes d'Ile-de-France, ils firent dans leurs œuvres part plus large aux chansons sans toutefois parvenir à la même spontanéité.

Les musiciens qui imitèrent Janequin furent si nombreux tant à Paris qu'en province que la seule énumération remplirait des pages et serait insipide. Nous relèverons cependant quelques noms d'auteurs dont les œuvres ont eu la chance d'être remises en partitions. Disons tout de suite qu'elles ne sont pas obligatoirement les plus représentatives. Les restitutions sont fonction du hasard des découvertes. Parmi les rivaux les plus réputés de Janequin, nous devons signaler Claudin de Sermisy (v. 1495-1562) simultanément maître de chapelle de François Ier et chanoine de la Sainte-Chapelle dont les onze messes, les très nombreux motets et les quelque 150 chansons se rattachent, avec toutefois plus de gravité et moins de vie, au style de Janequin *(Au joly boys, Contentez-vous amy de la pensée, Hau le boy)*. Plus que Janequin, il aime réduire l'appareil vocal à trois voix *(Il est en vous, Contre raison, Vignon vignon)* ou même à 2 voix *(Ayez pitié du grand mal que j'endure)*. L'œuvre de Pierre Certon († 1572), clerc à la Sainte-Chapelle et ami de Sermisy, est plus allègre, mais aussi plus inégale, surtout dans les messes. Il faudrait encore mentionner des dizaines d'auteurs dont les uns, et non toujours les moindres, sont encore peu connus : Passereau *(Il est bel et bon)*, Hesdin *(Mon père m'a tant battu)*, Gascongne, Vuillard, Penet, Richafort, Le Heurteur, Meigret, Moulu, Bellin et tant d'autres dont les noms mêmes ne nous sont pas parvenus. Dans leur production, on rencontre des chefs-d'œuvre qui, tous, se réclament du style de Janequin et qui, souvent, n'ont rien à lui envier, ni la grâce, ni l'esprit, ni la fraîcheur.

Chapitre X

UN GÉNIE UNIVERSEL : LASSUS (1532-1594)

I. — Le musicien international

Contrairement à Janequin et à la plupart de ses contemporains, Lassus assume en musique des tâches multiples. Non content de suivre la mode en œuvrant dans la chanson, il ne néglige pas pour autant la composition religieuse et écrit en abondance messes, psaumes et motets de tout genre ; mais à cet aspect français de son œuvre s'ajoute l'apport *européen* si l'on peut dire : *lieder* polyphoniques allemands et madrigaux italiens. C'est le premier musicien qui manifeste un talent vraiment universel et qui ait à ce point assimilé des tendances si diverses.

Les circonstances certes l'y ont aidé.

Né à Mons dans le Hainaut en 1532, Roland de Lassus mena en effet une vie de musicien international. On peut y distinguer, après 13 années passées comme enfant de chœur dans sa ville natale, deux périodes d'inégale longueur. Pendant douze ans, il semble faire son « tour d'Europe », à commencer par l'Italie et d'abord la Sicile, fief de ce Ferdinand Gonzague qui avait remarqué ses qualités vocales ; il passa ensuite 5 ans à Milan, 3 ans à Naples, à peine une année à Florence qu'il quitta pour prendre à Rome la direction du chœur de Saint-Jean-de-Latran. Revenu dans sa patrie à la mort de ses parents, il semble oublier l'Italie. Tente-t-il sa chance en Angleterre et en France ? Nous ne le savons pas. Il y voyage sans s'y fixer. On le retrouve alors à Anvers où ses premières œuvres parues en 1555 attirent sur lui la notoriété. C'est alors que commence

une période de 38 ans de stabilité. De 1556 à sa mort, il restera à Munich au service du duc Albert V de Bavière, puis de son fils. N'allons pas croire qu'il y mena une vie sédentaire. La célèbre chapelle d'Albert V avait besoin de recruter des chanteurs et instrumentistes émérites. Lassus lui-même y pourvut au cours de voyages aux Pays-Bas et en Italie. Il faut mentionner en particulier le voyage quasi officiel en France auprès du roi Charles IX qui le combla d'honneurs et qui aurait souhaité se l'attacher comme maître de chapelle. La fin de sa vie est assombrie par un état de santé déficient. A partir de 1585, il est sujet à des crises mentales passagères où il perd sa lucidité. Il meurt en 1594.

II. — L'esprit gaulois. Les chansons

Son œuvre gigantesque (on connaît actuellement plus de 1 300 numéros) ne peut être embrassée d'un seul regard. De tempérament curieux, il a pris son bien où il le trouvait et ne s'est interdit aucun genre. Dans des œuvres aussi différentes qu'une chanson à la française ou une lamentation, on retrouve la marque d'une même personnalité, étonnamment riche en contrastes et toujours profondément humaine. Que toutes les pièces d'une si abondante production ne soient pas d'égal intérêt, c'est certain et c'est inévitable ; mais d'aucune on ne peut dire qu'elle soit médiocre. C'est en cela que réside la supériorité de Lassus.

Ses chansons françaises comptent parmi les plus célèbres. A vrai dire, il est le seul à pouvoir soutenir la comparaison avec Janequin. Mais il ne faut pas oublier que Janequin était déjà au faîte de sa gloire quand est né Lassus et que les premières œuvres de celui-ci coïncident presque — à quatre ans près — avec les dernières œuvres du chanoine français. L'esthétique a donc changé. Nous allons tenter de déceler, à travers les 135 chansons de Lassus, les ferments de transformation.

L'évolution n'est point brutale et nombreuses sont celles qui rappellent l'ancienne manière. Voici la chanson pittoresque et son cortège d'onomatopées dont le succès ne devait pas se démentir avant la fin du siècle *(Dessus le marché d'Arras)* ; la chanson courtoise qui, comme chez Janequin, débute fréquemment par un groupe de 4 syllabes énoncées calmement sur quatre accords en valeurs longues avant que la mélodie ne prenne son essor *(Si le long temps, Ardant amour)* ; la chanson sentimentale d'une atmosphère élégiaque *(Je l'ayme bien, La nuict froide et sombre)*. C'est encore la bonne humeur du temps du roi François qui règne dans *Sauter, danser, faire des tours* et dans *Au matin ce seroit bonne estreine*. La grivoiserie ne perd pas non plus ses droits *(Fleur de quinze ans)*.

Pourtant on sent que les temps ont changé, que le ciel se couvre de nuages. Il sera de moins en moins rare de voir s'exprimer dans la chanson un certain désenchantement, presque de la tristesse *(En espoir vis, Si du malheur vous aviez cognoissance, J'ai cherché la science)*. Parallèlement, d'autres chansons, dont le caractère narratif s'accentue, laissent paraître sous une même malice un esprit plus caustique *(Quand mon mary vient de dehors, Un advocat dist à sa femme)*. Nouveauté encore, peut-être influence d'outre-Rhin, la bouffonnerie volontairement un peu épaisse de ces chansons macaroniques où Lassus juxtapose, sans le moindre respect, des vers latins traités en motets et des vers français de la verve la plus endiablée. Témoin cette chanson à boire :

Nunc bibamus non segniter,/C'est trop manger sans boire un [coup/
Bibamus bis, ter et quater,/Puis chanterons « or, sus à coup »./
Non habentes pecuniam,/L'hoste dira ce qu'il voudra./
Ite, per aliam viam,/On le payra quand on pourra./

Mais cette transformation dans l'esprit s'accompagne de menues modifications de détail qui finiront pourtant par rendre méconnaissable la chanson française. Exception chez Janequin, le syllabisme strict voit son emploi se généraliser *(Un jour vis un foulon)*. Ce verticalisme se retrouve aussi dans des chansons de caractère mignard qui rappellent l'afféterie de langage d'un musicien tel qu'Antoine de Bertrand : homorythmie, arrêt simultané de toutes les voix, juxtaposition de courtes phrases *(Bon jour, mon cœur)*. Retour en arrière ou plutôt recherche de variété, cette juxtaposition de cellules homorythmiques et de courts passages en imitation, que Costeley pratiquera avec une grâce souveraine *(O vin en vigne)*. Sous l'influence du madrigal, le nombre de voix tend à s'accroître. Près de la moitié des chansons de Lassus sont à 5 voix *(Ores que je suis dispos, La terre les eaux va beuvant)*, quelques-unes même à 6 ou 8. Une pâte harmonique se constitue où l'enchaînement d'accords tiendra bientôt la vedette. Et voici que se pressent en rangs serrés ces chansons strophiques sans refrain qui, se prêtant avec encore plus de facilité que d'autres à la transcription instrumentale, sonnent le glas de la chanson polyphonique vocale *(Mais qui pourroit estre)*.

Nous n'avons à parler ici ni de ses 93 *lieder* allemands, ni des 146 villanelles, moresques et madrigaux, genre à l'élaboration duquel il prit une part très active.

III. — Le sérieux flamand (messes, motets, varia)

La messe n'est pas le genre où il excelle. Il en écrivit pourtant plus de cinquante (une vingtaine à 4 voix, autant à 5, et quelques-unes à 6 ou 8 voix). Si la souplesse et l'élégance de l'écriture les classent

au premier rang de la production contemporaine française, on ne peut dire qu'elles soient géniales.

Nous avons signalé le discrédit qui, à partir des années 1530 et un peu plus tard dans les Flandres, commence à affecter la musique religieuse, et plus précisément la messe. Le culte exigeait pourtant que l'on en composât. D'où cette quantité de messes un peu froides où l'exercice d'école est trop apparent. Fort heureusement d'ailleurs, la messe avait, depuis Josquin, en perdant de l'intérêt, diminué son ampleur. On en était peu à peu arrivé à la conception de la *Missa Brevis*, fort étriquée, où les cadences multipliées gênent la ligne mélodique dans son essor, empêchent tout développement et laissent une fâcheuse impression de fragmentation. L'évolution vers cette forme rétrécie a été favorisée par l'usage quasi général du genre messe-parodie. Toutes les messes de Lassus, brèves ou non, démarquent systématiquement chansons ou motets.

Cette double tendance, cette conformité à l'esthétique nouvelle se manifeste surtout dans ses messes à 4 voix, telle *Octavi toni*, très anodine, dont le premier *Kyrie* tient dans 4 de nos mesures modernes ! Il arrive toutefois que les proportions s'étirent et que l'impression de hâte disparaisse *(Messe Douce Mémoire)*, surtout peut-être dans les œuvres à 5 ou 6 voix. Sans être le meilleur de son œuvre, les messes écrites ainsi manifestent un lyrisme plus profond. Il semble que Lassus s'y sente plus à l'aise (messe à 6, *Ecce nunc benedicite Dominum)*.

C'est dans le motet et les formes assimilables que Lassus se réfugie pour épancher son lyrisme d'inspiration religieuse. « Le motet apparaît, en réalité, dit Van den Borren, comme le miroir fidèle de la vie humaine, envisagée sur le plan spirituel. Vivant plus vivant que quiconque, Orlande se serait infligé un démenti à lui-même, s'il n'avait fait passer, dans cette sorte de morceaux, le souffle vibrant de son âme tourmentée, de son esprit obsédé par le problème de la vie et de la mort. » Il est en ce domaine le disciple spirituel de Josquin : même sens de la grandeur et même profondeur de sentiment, même tourment et même angoisse devant les grands problèmes

de la vie et de la mort. La légèreté et la jubilation pourtant y trouvent place, fruit de l'évolution du style grâce à la chanson.

Il est impossible de donner une idée même sommaire de l'infinie variété d'inspiration et d'écriture qui règne dans les 700 motets. Essayons simplement à l'aide de quelques exemples de montrer quels en sont les divers aspects. Dans le motet à 3 voix, Lassus se montre fidèle à la tradition contrapuntique. Dans ce mince appareil vocal, sa seule ressource est le soin apporté à la conduite des voix. Cette pureté linéaire et cette simplicité ne sont pas sans évoquer parfois l'art du grand Palestrina, son contemporain *(Adoramus te)*. L'habileté un peu scolastique des motets à 2 voix n'exclut pas l'élégance, mais la recherche d'expression y est mince *(Fulgebunt justi)*. Dans les motets à 4 et 5 parties, c'est souvent une clarté toute française qui se fait jour. La souplesse absolue des voix marque l'apogée et à la fois le crépuscule de la « polyphonie stratifiée » qui n'avait cessé de régner depuis le XII^e siècle. A preuve le motet *Super Flumina Babylonis*, dans lequel deux fragments imitatifs de style traditionnel encadrent un court passage harmonique et stagnant d'esprit nouveau destiné à mettre en valeur le mot *sedimus* (madrigalisme) ; même alternance et même esprit dans le motet à 5 *Surgens Jesus* dont la courbe ascensionnelle reprise par toutes les voix évoque admirablement la montée de Jésus au ciel ; il y a plus de recherche de sonorité et d'effet de masse dans *Tristis est anima* dont l'ambiance est déjà celle des motets à 6 voix et plus.

Il faut signaler à part ce merveilleux chant de Noël, *Resonet in laudibus* (1), où Lassus, reprenant

(1) Voir notre article dans *Musique et liturgie*, juillet-octobre 1960.

à son compte la manière des polyphonistes d'antan, enrobe de 4 voix un ancien texte de trope rythmé d'une antienne de Noël. Il place le thème à la façon d'une teneur, en général au ténor. Tour à tour, à travers les cinq parties de l'œuvre, il varie et le mode de présentation et l'aspect de la parure polyphonique. On est là en présence d'une réussite parfaite dans un genre peu commun.

Les œuvres à 6, 7, 8, 9, 10 et 12 voix sont d'une magnificence et d'une somptuosité sans exemple jusqu'alors. La polyphonie s'y transforme radicalement. Dans une telle masse, il n'est plus question de raffinement d'écriture, mais bien d'effets le plus souvent harmoniques ou de recherches d'oppositions par groupements divers des voix. C'est donc encore une fois dans des œuvres religieuses plus que dans la chanson qu'apparaissent, chez nous, les symptômes d'évolution. C'est là que le madrigalisme et la tendance à la multiplicité des chœurs se font le plus sentir. La fantaisie est extrême dans la disposition des voix. Le motet à 12 *Domine quid* fait alterner ou conjugue trois chœurs à 4 voix. Le double chœur est de plus en plus fréquemment employé dans les œuvres à 8 voix *(In convertendo)*. Mais la nouveauté la plus prophétique est ce raffinement sonore dû aux modulations encore un peu gauches et brutales dont il parsème ses motets. Le style harmonique est dès lors instauré ; l'imitation syntaxique n'a plus qu'à décroître.

Signalons aussi dans ce groupe des œuvres qui appartiennent à l'esthétique du motet, comme les *Magnificats* (environ 100), *Les Litanies*, *Les Lamentations*, *Les Psaumes de la Pénitence*, très modernes dans l'emploi d'une déclamation forte et vive, de chœurs massifs et de rapides changements de registres, particularités familières aux chansons spirituelles dont nous parlerons au chapitre suivant.

Dans son œuvre immense, Lassus synthétise le siècle où se sont révélés deux génies aussi opposés que Josquin et Janequin, unissant les deux inspirations en une même personnalité, d'un côté le sérieux flamand, de l'autre la verve gauloise. Mais en assumant ainsi le passé, Lassus n'a point accepté le rôle d'imitateur. Sa musique foisonne de nouveautés. Ne nous fions pas aux éditions françaises qui ont fait part trop large aux chansons de style conventionnel et qui risquent de fausser la perspective. Parcourons les grands motets de la maturité et de la vieillesse, et nous découvrirons dans ce maître bavarois d'adoption un authentique pionnier. « Lasso marque, dans un certain sens, dit Van den Borren, la transition vers la musique de l'avenir. »

Chapitre XI

VERS UN STYLE HARMONIQUE

Tendance au verticalisme

I. — Influence ultramontaine : le madrigal

Depuis plus d'un siècle, l'Italie exerçait sur les musiciens français et flamands un attrait irrésistible. Ils s'y rendaient nombreux auprès des cours princières ou papale, parfois même s'y installaient, tels Antoine Gardane, compositeur et éditeur, qui, à partir de 1530, vécut à Venise et y publia une grande partie de la littérature madrigalesque, et Adrien Willaert, maître de chapelle de Saint-Marc de Venise de 1527 à 1562. Leur influence sur les débuts du madrigal fut si évidente que les œuvres de ces Franco-Flamands figurent en bonne place dans les premiers recueils. Verdelot (1540), que l'on croit d'origine française, passe pour l'un des créateurs du genre. A sa suite vinrent Arcadelt († v. 1560) qui, de 1539 à 1544, publia environ 250 pièces réparties en 5 recueils ; puis Willaert, plus estimé encore pour ses œuvres à double chœur, et Cyprien de Rore (v. 1516-1565) son successeur.

Vers le milieu du siècle commence pour le madrigal la période de gloire. La gestation est close, c'est le plein épanouissement. Les compositeurs français,

attirés par les nouvelles tendances qu'il exprime, se mettent à son école, et c'est alors que commence le déclin de la chanson française. Certes, la chanson, dont nous avons décelé l'évolution dans l'œuvre de Lassus, fournit toujours recueils sur recueils. Mais la réalité n'est plus la même. Insensiblement cette chanson qu'on qualifie de « nouvelle » glisse vers le madrigal jusqu'à se confondre avec lui. Dans certains cas, elle en vient à n'être plus qu'un *madrigal sur paroles françaises*.

L'influence nouvelle se manifeste tout d'abord par une désaffection prononcée pour le style fugué, considéré comme trop intellectuel. L'expressivité et le symbolisme deviennent primordiaux et la ligne mélodique s'efforce de dépeindre. Le caractère sensible de cette musique se traduit aussi dans la recherche de sonorités et d'enchaînements inouïs qui font progresser à pas de géant le sens harmonique. De ce fait, le nombre de voix augmente. Plus n'est besoin de discerner les lignes mélodiques, ce qui compte c'est une composante riche en sonorités, ce qu'on pourrait appeler une pâte harmonique dont les reflets changeront au gré du compositeur grâce à l'emploi de plus en plus général d'altérations passagères. Par le truchement de ce chromatisme, les modes médiévaux que l'on ne respectait plus qu'en principe, vont se voir définitivement détrônés et le sens de la modulation s'introduira dans le langage musical.

On trouve peu de cas en France d'imitations serviles du madrigal italien. L'admiration dont il était l'objet servit surtout à enrichir harmoniquement les chansons, motets et psaumes. Une forme cependant lui doit peut-être davantage. Nous voulons parler de ces « chansons nouvelles », relatant une anecdote célèbre de l'Antiquité et qui, mises

en musique, prennent un caractère de récit dramatique. On peut citer les innombrables chansons sur le poème de Guéroult *Suzanne un jour*, et surtout les extraordinaires *Regrets de Didon* dans lesquels Jean Servin (v. 1530- ap. 1596) dépeint de façon madrigalesque, sur des vers traduits de l'*Enéide*, les tourments de Didon délaissée par Enée.

II. — Influence huguenote (le choral, la chanson spirituelle)

Depuis 1521, quatre ans seulement après l'affichage par Luther des thèses contre les indulgences, commence en France la lente pénétration de la religion réformée dont on crut venir à bout en élevant des bûchers. L'influence des idées de Calvin, à partir de 1536, lui gagna de nombreux adeptes. Le triomphe était proche puisque la liberté venait d'être assurée (1562) quand éclatèrent les massacres qui déclenchèrent les guerres de religion et inaugurèrent 36 années de troubles civils.

Ce trop bref aperçu historique est destiné à rappeler toute l'importance que prit l'idée religieuse dans la seconde moitié du siècle. La religion nouvelle eut besoin de chants de propagande et de cantiques pour affirmer sa doctrine : suivant l'exemple de Luther, Calvin se mit à la tâche aidé de Marot. Quelques années plus tard, il renonça à composer lui-même et chargea Marot d'établir le texte du psautier. Mais Marot mourut en 1564, n'ayant écrit que 50 psaumes. Théodore de Bèze terminera son travail.

La question de la paternité des mélodies n'est pas encore résolue. Les premières, d'auteurs inconnus, étaient en usage à Strasbourg dès les années 1540. Un musicien français réfugié à Genève, Loys Bourgeois (v. 1510-ap. 1557) reçut mission de les

adapter et d'en composer de nouvelles. Pour toucher la masse, il dut s'astreindre à des tournures mélodiques simples, d'allure populaire, sans autre ambition que de porter à la prière. Le succès fut immédiat et général, non seulement auprès des fidèles mais aussi auprès des musiciens de tous bords qui les revêtirent de polyphonie. Ce fut un véritable raz de marée musical. Partout naissaient des harmonisations du psautier, les unes respectant le débit syllabique du psaume, d'autres, plus savantes, utilisant le chant du choral à la façon d'une teneur, d'autres enfin s'inspirant de l'esprit sans emprunter la lettre. Loys Bourgeois lui-même fut l'un des premiers harmonisateurs. De 1547 à 1561, 3 recueils à 4, 5 et 6 voix sont signés de lui. A leur suite, d'autres déferlèrent, très nombreux, à 3, 4, 5 ou 6 voix, dus à des musiciens fort réputés : Philibert Jambe de Fer, Richard Crassot, Hugues Sureau, Jean Servin, Claude le Jeune, L'Estocart, et surtout Claude Goudimel, le plus grand spécialiste de ce genre de musique sinon le plus habile.

Claude Goudimel. — Il est né à Besançon en 1520. Une légende s'est formée autour d'un hypothétique séjour de notre musicien en Italie où il aurait fondé l'école romaine. Rien n'est moins sûr, le mystère plane encore sur son activité d'avant 1550. Ses premiers contacts avec le protestantisme datent de cette époque. Dès 1564, il se jette à corps perdu dans la religion réformée et interrompt toute production profane ou catholique. Il sera victime en 1572 de la Saint-Barthélemy lyonnaise.

Son œuvre comporte d'abord des motets, des messes à 4 voix *(Audi filia, De mes ennuys)* de style traditionnel et d'allure fort grave, et des chansons d'une tournure un peu gauche (*Quand j'apperçoy ton beau chef jaunissant*, sonnet de Ronsard). A partir de 1557, il concentre ses forces sur l'harmonisation des psaumes. Comme chez la plupart de ses

contemporains, on y trouve deux manières distinctes. La première, encore proche du style du motet, inclut le chant dans la trame polyphonique soit au *superius*, soit plus volontiers au ténor, les trois autres voix étant chargées de commenter le chant principal en lui empruntant des éléments (*Qui au conseil des malins*, tiers livre de psaumes en forme de motets, 1557). Le chant commun, avons-nous dit, était de caractère fort simple et se distinguait sensiblement des mélodies de chansons, plus ouvrées, plus contournées. La polyphonie protestante s'en imprégna : sa gravité, sa rigueur, et la tendance au verticalisme dans les harmonisations note contre note exerceront une influence capitale qui, chose curieuse, viendra rejoindre dans un esprit tout différent les innovations madrigalesques et les préoccupations des humanistes.

Les éditions de 1565 dénotent un style encore plus dépouillé. Le syllabisme et l'homorythmie, et par conséquent le verticalisme, sont plus stricts *(A toi mon Dieu mon cœur monte)*. Le succès fut immense dans l'Europe entière où ces psaumes furent traduits, en Allemagne notamment.

La chanson spirituelle. — L'état d'esprit nouveau se manifeste aussi dans ce qu'on appela la « chanson spirituelle », dont le support littéraire, très moralisateur, est souvent inspiré de la bible *(Les dix commandements)*. Empruntant des éléments à la fois au motet et à la chanson, elle reflète l'évolution générale de la musique. C'est dans cette forme libre d'obédience protestante que les musiciens de l'Eglise réformée glissent leurs audaces : on y constate en effet une recherche de l'expressivité et du symbolisme qui touche au madrigal, une juxtaposition systématique de passages homophones et de frag-

ments imitatifs, une augmentation considérable de la longueur des pièces et du nombre des voix qui fera de certains ensembles de véritables symphonies vocales (Claude le Jeune, Pascal de L'Estocart).

A côté de la chanson spirituelle et du psaume harmonisé, se développe alors une sorte de motet protestant sur vers latins, témoins les 50 *Psalmi Davidis a Buchanano versibus expressi* de Servin, où l'on remarque, en plus de l'emploi abondant d'altérations, un déhanchement rythmique des plus curieux qui tend à faire passer au second plan l'intérêt mélodique.

III. — Influence humaniste (Musique mesurée à l'antique)

Le mouvement humaniste avait donné à l'Antiquité un regain de faveur qui se traduisit en musique par l'utilisation de textes poétiques anciens. C'est ainsi que Goudimel publia en 1555 les *Quinti Horatii Flacci odae ad rythmos musicos reductae* ; Claude le Jeune et Mauduit l'imitèrent.

D'autre part, depuis quelques années déjà, des poètes s'efforçaient de renouveler le vers français. Ils avaient imaginé d'acclimater la rythmique gréco-latine et de faire des vers « mesurés à l'antique », selon l'expression de Vauquelin de La Fresnaye, où se succèdent, suivant un schéma préétabli, des syllabes considérées — un peu arbitrairement, — comme longues ou brèves. L'accueil fut réservé. Mais quand on eut l'idée de transposer cette « trouvaille » en musique, le succès vint.

Et voici qu'en 1570 sur l'initiative du poète Baïf et du musicien Thibault de Courville, fut fondée une « Académie de Poésie et Musique », de caractère nettement musical.

La faveur des rois Charles IX, puis Henri III, lui valut une reconnaissance officielle ; c'était au Louvre même que sous Henri III se réunissait la docte assemblée, dont les séances s'achevaient par des concerts et même des ballets, à la grande satisfaction des humanistes qui caressaient le rêve antique d'une union intime entre poésie, danse et musique. Cette Académie devait disparaître en 1584, année de troubles et de guerres civiles.

Sans entrer dans le détail, examinons quels étaient la prosodie et l'aspect musical d'un vers scandé à la mode gréco-latine et quelles incidences eut ce mode d'expression sur la structure polyphonique de l'œuvre ainsi composée.

Pour constituer les vers, les Latins tenaient compte de la longueur (-) ou de la brièveté (˘) des syllabes. En fonction de cela, les poètes disposaient les mots selon les normes métriques, différentes dans chaque type de vers ou de strophes. On conçoit tout de suite ce que le même système adapté au français aura de gratuit. Bien peu de syllabes se prêtent à un tel échantillonnage. Il est probable qu'il n'aurait rien produit de valable si les musiciens n'avaient accepté la gageure et revêtu de musique cette poésie, il est vrai, conçue pour elle. Elle leur offrait de réelles possibilités d'évasion des cadres rythmiques usuels et l'interprétation musicale présentait peu de difficultés. Prenons un exemple connu. Soit le vers :

Rĕvĕcy vĕnīr dŭ prīntāns

En voici la transposition musicale :

Ce mode d'expression contribua pour sa part à restreindre l'usage de l'imitation, car ce rythme un

peu informe obligeait les parties inférieures à une stricte discipline. Pratiquement l'homorythmie fut de règle. Tout au plus fut-il possible d'échanger une note contre sa monnaie sans que l'on cessât pour autant de respecter les appuis sur les « temps forts ». Le sentiment harmonique s'en trouva renforcé.

Claude le Jeune. — Le musicien le plus représentatif de ce style nouveau est le compositeur Claude le Jeune, né à Valenciennes vers 1530. On connaît mal sa jeunesse. En 1564, il s'établit à Paris ; il est, en 1569, compositeur de François d'Alençon, frère du roi. L'Académie fait à peine ses premiers pas qu'il en devient le grand maître des concerts. Il participe en 1581 aux fêtes données pour le mariage du duc de Joyeuse avec la sœur de la reine.

Protestant notoire, il faillit ne pas survivre au second siège de Paris (1590). Arrêté par les ligueurs, il dut son salut à la protection de Jacques Mauduit. Les troubles cessèrent. Il revient à Paris avec Henri IV et en 1595 reçoit le titre de *compositeur de la musique de la chambre du Roy*. Il meurt à Paris en 1600.

Claude le Jeune est, avec Lassus, le musicien le plus complet de cette fin de siècle. Il n'est point, comme Goudimel, compositeur de psaumes, ni comme Mauduit, spécialiste de la musique mesurée. En son œuvre s'unissent les diverses tendances. S'il se montre, plus que Lassus, fervent adepte d'une doctrine, il sait ne pas en être esclave et varier les sources de son inspiration. Son œuvre vaste et multiple se réclame d'esthétiques fort diverses où l'on retrouve toujours la même puissance de conception. Il synthétise admirablement cette fin de siècle où se bousculent les tentatives les plus disparates, unissant le passé au présent dans ces jeux contrapuntiques qui rappellent l'art intellectuel des Flamands *(Dodécacorde)*, unissant l'esprit de la chanson au mode d'expression mesurée *(Le Printemps)*, unissant enfin les aspirations protestantes et celles des humanistes *(Pseaumes en vers mesurés)*.

Dans le *Dodécacorde*, Claude le Jeune se propose de traiter polyphoniquement 12 psaumes de David, chacun d'eux étant choisi à cause de son appartenance à l'un des douze modes établis par le théoricien Glaréan. La même mélodie sert pour ainsi dire de teneur commune dans toutes les strophes d'un même psaume, passant d'une voix à l'autre, et enrobée de polyphonie toujours nouvelle à 2, 3, 4, 5 et 6 voix.

Le Printemps, son œuvre la plus célèbre, groupe 39 pièces dont 6 seulement emploient le style traditionnel. On croirait volontiers que, dans ce monument grandiose, Claude le Jeune ait voulu, tout en sacrifiant aux idées nouvelles, marquer sans équivoque son admiration pour Janequin, auquel il emprunte deux célèbres chansons *(L'Alouette* et *Le Rossignol)* en les dotant d'une 5e voix. Peut-être croit-il devoir se munir de ces lettres de créance ? Ou plutôt veut-il, en enchâssant tout cet ensemble entre deux pièces « rimées » (la 1re et la 39e) montrer que dans son esprit la perfection n'existe que dans les « Goûts réunis ».

Par lui vont se rejoindre aussi les esthétiques protestantes et humanistes. Il met lui aussi les psaumes en musique. Mais comme ni les vers de Marot, ni les mélodies de Bourgeois et consorts n'admettaient le rythme nouveau, il employa des vers mesurés, dont certains d'Agrippa d'Aubigné (psaume 88), et créa des mélodies conformes aux nouveaux canons. Il faudrait pouvoir prendre une à une ces grandes œuvres pour sentir toute la variété mélodique, rythmique et symbolique que Claude le Jeune a su introduire dans un mode d'expression voué apparemment à la sécheresse.

Nombreux furent ses imitateurs, mais l'absence de génie ne leur permit de créer que des œuvres ché-

tives où se lit le manque d'inspiration. On trouve pourtant quelques joyaux dans les chansonnettes de Jacques Mauduit (1557-1627) : *Vous me tuez si doucement*, *Voicy le verd et beau may*, mais aussi que de gaucheries et de poncifs ! Peu à peu le genre s'éteignit. Du Caurroy en fut l'un des derniers fidèles. Mais longtemps encore on releva dans les chansons des éléments rythmiques qui en perpétuaient le souvenir.

IV. — Les derniers polyphonistes

Hommage aux maîtres de la chanson. — En dépit des tendances nouvelles que nous avons signalées, la chanson de type plus traditionnel poursuit sa brillante carrière. Bien sûr l'évolution l'a marquée de façon sensible, mais on ne peut pas ne pas reconnaître dans ces chansons tardives les héritières spirituelles des chansons de l'âge précédent.

C'est dans l'œuvre de Guillaume Costeley (v. 1531-1606) que se perpétue le mieux la forme élaborée par Janequin. Alors que dans les chansons « à la mode » il se distingue mal des concurrents, dans les chansons de type ancien son talent fait briller d'un vif éclat un genre qui meurt. Son style, très personnel, est d'un extrême raffinement et d'une délicatesse rare. *Las je n'iray plus*, *Allons gay*, *gay*, *gay bergères*, *Mignonne*, *allons voir* sont dans toutes les mémoires. Malgré l'allégresse de ses chansons, il n'est pas rare que l'atmosphère en soit un peu mélancolique. Peut-être a-t-il été quelque peu influencé par le caractère modal des harmonies protestantes *(Quand le berger veid la bergère)*. Notons enfin des chansons descriptives, légèrement inférieures peut-être à leurs célèbres modèles, mais fort plaisantes encore : la *Prise de Calais*, la *Prise du Havre*.

Certaines chansons de Claude le Jeune ne sont pas exemptes de cette grâce surannée *(Tu ne l'enten pas, c'est latin)*. L'une d'elles reprend un texte de chanson déjà traité par Lassus *(En m'oyant chanter)*. Une troisième enfin traite

une « villageoise de Gascogne », *Debat la noste trill' en may*, avec une bonhomie digne de Janequin.

Il faut faire place à part à quelques musiciens qui, tout en faisant profiter leurs œuvres des éléments de nouveauté, n'ont pas résolument pris parti pour l'expression purement harmonique. Voici Jacob Regnard dont les chansons, teintées de madrigalisme, manquent de naturel et de facilité. Antoine de Bertrand, natif d'Auvergne, fait preuve d'une plus grande originalité dans 3 livres de chansons, dont deux sur les *Amours* de Ronsard. Il est l'un des derniers à utiliser fréquemment les entrées en imitation *(Sommeillez-vous, ma belle aurore)*, les canons un peu prolongés *(S'il est ainsi que tu m'aymes)*, les réponses entre les groupes de voix *(Amour archer d'une tirade ront)*. Mais il aime aussi les enchaînements imprévus et cultive avec prédilection l'indécision tonale *(Je ne suis seulement amoureux de Marie)*. Le plus souvent, ces fragments homorythmiques modulants servent à faire diversion après des phrases de caractère imitatif *(Vivons, mignarde, en noz amours)*.

Enfin, les auteurs de chansons dont nous avons maintenant à parler rompent définitivement avec le passé. L'écriture contrapuntique devient le cadet de leur souci. Tous leurs soins se portent sur la mélodie qu'ils écrivent aussi charmeuse que possible. C'est par la joliesse du *superius* que valent les œuvrettes strophiques de Pierre Bonnet, *Alors que mon cœur s'engage*, *Francion vint l'autre jour*. Les parties inférieures, dont la qualité s'amoindrit, sont ravalées au rang d'accompagnement. Le caractère de la chanson s'en trouve fortement altéré. C'est sous le nom d'*Air* que des musiciens tels que Guédron, Boesset, Bataille, publieront désormais leurs œuvres. Le manque d'intérêt mélodique des voix sous-jacentes et l'affirmation de plus en plus évidente de leur rôle de soutien harmonique conduiront les interprètes à délaisser, du moins pour ces voix, l'interprétation vocale. Un instrument réducteur comme le luth assumera aisément cette tâche.

A vrai dire, depuis les années 1520-1530, on assistait à une recrudescence dans l'emploi des instruments en tant que substituts des voix. En 1529, Pierre Attaignant publiait des chansons dont les trois parties inférieures sont réduites au luth dans sa « Très brève et familière Introduction ». En 1553, Pierre Phalèse éditait l'*Hortus musarum... continens selectissima ac jucundissima carmina testudine simul*

et voce humana, vel alterius instrumenti musici adminiculo modulanda; l'année suivante, paraissait chez Michel Fezandat le *Ier livre de Psalmes mis en musique par Pierre Certon... reduitz... par... G. Morlaye.* Mais on n'y décèle point encore de différenciation très notable entre la pièce vocale et sa transcription pour voix et instruments.

Pourtant, cette différenciation entre les styles vocal et instrumental et l'extension du rôle des instruments se traduisent de façon de plus en plus sensible dans les œuvres écrites spécifiquement pour clavier (*Tabulature pour le jeu d'orgues*, Attaignant, 1531), pour le luth, pour la guitare, dont il semble bien que l'importance fut plus grande que longtemps on ne l'a cru (1).

Mais c'est seulement dans les années 1570 que se manifeste une évolution radicale et définitive. En 1571, paraît un *Livre d'airs de cour miz sur le luth par Adrian le Roy.* Ce recueil — où figure pour la première fois le terme *Air de cour* — fait date car, bien que, comme les précédents, il soit constitué de réductions de pièces vocales, il dénote de la part du transcripteur un respect moins grand pour le texte original. Ainsi se dégage peu à peu un « style un peu heurté, où le discours musical se coupe de silences et se morcelle », et qui « annonce nettement l'écriture française du luth de la première moitié du XVIIe siècle, le fameux style *brisé* des Gaultier » (La Laurencie). La simplification du contrepoint pour les besoins de l'exécution au luth donnera le coup de grâce à la polyphonie vocale. La mélodie accompagnée naissait, le style instrumental se cherchait, une époque était révolue.

(1) *Musical Quarterly*, oct. 1960. Article de D. HEARTZ.

BIBLIOGRAPHIE

Pour une bibliographie plus détaillée, se reporter au *Précis de Musicologie* (P.U.F., 1958 ; nouvelle édition, à paraître) et au *New Grove dictionary of music and musicians* (éd. par Stanley SADIE, 1980).

Ouvrages généraux

La musique française, N. DUFOURCQ, Paris, 1949 ; *La musique en Belgique*, sous la direction de E. CLOSSON et Ch. VAN DEN BORREN, Bruxelles, 1950 ; Th. GEROLD, *La musique au M.A.*, 1932 ; A. MACHABEY, *Genèse de la tonalité musicale*, 1955 ; G. REESE, *Music in the middle ages*, 1940 ; *Music in the renaissance*, 1954 ; A. PIRRO, *Histoire de la musique, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, 1940 ; J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris, 1950.

Pour les textes musicaux, consulter les publications de l'Institut Américain de Musicologie *(Corpus Mensurabilis Musicae)* et, en ce qui concerne la musique de luth, celles du C.N.R.S. (collection « Les Luthistes »).

Ouvrages spéciaux

CHAP. I^er^. — DON SUNOL, *Introd. à la paléographie musicale grégorienne*, 1935 ; Willi APEL, *Gregorian chant*, 1956 ; Bruno STAEBLEIN, *Monumenta monodica medii aevi*, 1956 ; A. GASTOUE, *Les origines du chant romain*, 1907 ; *Etudes grégoriennes*, t. I, 1955, t. II, 1957 ; *L'Église à la conquête de sa musique*, S. CORBIN, Paris, 1960.

CHAP. II. — L. GAUTIER, *Hist. de la poésie liturg. au M.A., les tropes*, 1886 ; P. AUBRY, *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, 1900 ; E. de COUSSEMAKER, *Hist. de l'harmonie au M.A*, 1852 ; H. VILLETARD, *Office de Pierre de Corbeil*, 1907.

CHAP. III. — P. AUBRY, *Les plus anciens monuments de la musique française*, 1905 ; *Trouvères et troubadours*, 1910 ; J. BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*, 1927.

CHAP. IV. — E. de COUSSEMAKER, *Drames liturgiques au M.A.*, 1890 ; E. K. CHAMBERS, *The medieval stage*, 1903 ; K. YOUNG, *The drama of the medieval church*, 1933 ; L.-P. THOMAS, *Le Sponsus*, 1951.

CHAP. V. — E. de COUSSEMAKER, *L'art harmonique aux XII^e^ et XIII^e^ siècles*, 1865 ; *Scriptores de musica medii aevi*, 4 vol., 1864, 1876 ; HUSMANN, *Die drei und vierstimmige N.D. organa*, 1940 ; P. AUBRY, *Cent motets du XIII^e^ siècle*, 1908 ; H. ANGLÈS, *El Codex musical de Las Huelgas*, 3 vol., 1931 ; Y. ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e^ siècle*, 4 vol., 1935, 1939.

CHAP. VI. — Léo SCHRADE, *Polyphonic music of the fourteenth century*, 24 vol., 1956-1992 ; LUDWIG, *Machaut, musikalische Werke*, 1926-1929 ; A. MACHABEY, *G. de Machault*, 1955 ; A. GASTOUE, *Le manuscrit d'Apt*, 1936 ; *Les colloques de Wegimont*, II, 1955.

CHAP. VII. — Ch. VAN DEN BORREN, *Etudes sur le XV^e siècle musical*, 1942 ; *G. Dufay*, 1926 ; *Polyphonia sacra*, 1932 ; STAINER, *Dufay and his contemporaries*, 1898 ; J. MARIX, *Les musiciens de la cour de Bourgogne*, 1937 ; DROZ et THIBAULT, *Poètes et musiciens du XV^e siècle*, 1924 ; *Trois chansonniers du XV^e siècle*, 1927 ; Y. ROKSETH, *La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle*, 1930.

CHAP. VIII. — M. BRENET, *J. de Ockeghem*, 1912 ; H. HEWITT, *Harmonice musices odhecaton*, 1946 ; PLAMENAC, *Œuvres complètes d'Ockeghem*, 1927-1957 ; SMIJERS, *Josquin des Prés opera omnia*, editio altera, 1957.

CHAP. IX, X, XI. — H. EXPERT, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, *Monuments de la musique française* ; J. LEVRON, *Cl. Janequin*, 1948 ; M. CAUCHIE, *Trente chansons... de Janequin*, 1928 ; Ch. VAN DEN BORREN, *Orlande de Lassus*, 1920 ; L. de LA LAURENCIE, *Chansons au luth*, 1934 ; F. LESURE, *Anthologie de la chanson parisienne*, 1953 ; O. DOUEN, *Cl. Marot et le psautier huguenot*, 1878 ; P.-M. MASSON, dans *Encyclop.* de LAVIGNAC, *La musique humaniste ; Annales musicologiques*, 6 vol. parus ; *Musique et poésie au XV^e siècle*, 1954 ; *La musique instrumentale de la Renaissance*, 1955 ; *La Renaissance dans les provinces du Nord*, 1956 ; *Le luth et sa musique*, 1958 ; A. TILLMAN MERRITT et F. LESURE, *Cl. Janequin, chansons polyphoniques*, 1965.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LES PROLONGEMENTS D'UN MODE D'EXPRESSION ANCIEN LA MONODIE

CHAPITRE PREMIER. — **Le chant grégorien** 7

I. Historique, 5. — II. Description, 8. — III. Les formes grégoriennes, 12.

CHAPITRE II. — **Formes adventices du grégorien** 18

Séquences, proses, tropes, 18.

CHAPITRE III. — **La monodie profane** 23

I. La monodie profane latine, 23. — II. La monodie profane française, 23. — III. Poésie lyrique, 24.

CHAPITRE IV. — **Le théâtre au Moyen Age** 30

I. Origine du théâtre médiéval, 30. — II. Développement en marge de la liturgie, 32. — III. Développement ultérieur, 36. — IV. Survivance du drame liturgique, 37.

DEUXIÈME PARTIE

LES CHEMINEMENTS D'UN MODE D'EXPRESSION RÉVOLUTIONNAIRE LA POLYPHONIE

CHAPITRE V. — **L'Ecole de Paris** 39

I. Le chant liturgique accompagné, 39. — II. Le chant liturgique paraphrasé, 41. — III. Le chant liturgique utilisé à des fins profanes, 45. — IV. Abandon du chant liturgique. Genres profanes, 50.

Chapitre VI. — L' « Ars nova » 53

I. Réalisme bourgeois et antireligieux, 53. — II. Evolution des formes et de la technique, 54. — III. Les théoriciens et compositeurs, 57. — IV. Guillaume de Machault, 59. — V. Contemporains de Machault, 66.

Chapitre VII. — Simplification et synthèse..... 69

I. Influences internationales, 69. — II. Contribution musicale de l'Angleterre et de l'Italie, 72. — III. Guillaume Dufay, 73. — IV. Contemporains et successeurs de Dufay, 80.

TROISIÈME PARTIE

L'APOGÉE DE LA POLYPHONIE VOCALE

Chapitre VIII. — L'emprise du sacré 81

I. Primauté du sentiment religieux, 81. — II. Jean de Ockeghem, 84. — Josquin des Prés, 90.

Chapitre IX. — La revanche du profane..... 97

I. L'époque de la chanson, 97. — II. Clément Janequin, 100. — III. Emules et successeurs, 103.

Chapitre X. — Un génie universel : Lassus..... 105

I. Le musicien international, 105. — II. L'esprit gaulois. Les chansons, 106. — III. Le sérieux flamand. 108.

Chapitre XI. — Vers un style harmonique 113

I. Influence ultramontaine : le madrigal, 113. — II. Influence huguenote, 115. — III. Influence humaniste, 118. — IV. Les derniers polyphonistes, 122.

Bibliographie..... 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Janvier 1993 — N° 38 778

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2685 **Les médias du futur**
F. Vasseur

2686 **La Légion étrangère**
A.-P. Comor

2687 **Le luxe**
J. Castarède

2688 **Le pragmatisme**
P. Gauchotte

2689 **Histoire locale et régionale**
G. Thuillier et J. Tulard

2690 **Les sources du droit du travail**
B. Mathieu

2691 **Histoire de la sémiotique**
A. Hénault

2692 **Elites et élitisme**
G. Busino

2693 **L'épilepsie**
P. Jallon

2694 **Les fondations**
C. Debbasch et P. Langeron

2695 **Le développement libidinal**
B. Brusset

2696 **La gérontologie**
C. de Jaeger

2697 **La libre circulation des personnes dans la CEE**
H. de Lary

2698 **Le boulangisme**
J. Garrigues

2699 **La gestion de patrimoine**
B. Pays

2700 **Les toxicomanies de l'adolescent**
H. Chabrol

2701 **L'informatisation des villes**
G. Dupuy

2702 **La logique floue**
B. Bouchon-Meunier

2703 **Le droit de la personnalité**
B. Beignier

2704 **L'entreprise en réseau**
G. Pache et C. Paraponaris

2705 **La politique étrangère de la Ve République**
P.-M. de La Gorce et A.-D. Schor

2706 **L'orléanisme**
H. Robert

2707 **L'investissement dans l'intelligence**
C. Afriat

2708 **Cromwell, la révolution d'Angleterre et la guerre civile**
J.-P. Poussou

2709 **Le procès administratif**
P. Fanachi

2710 **La science et les sciences**
G.-G. Granger

2711 **La philosophie de Pascal**
J. Brun

2712 **Histoire de l'individualisme**
A. Laurent

2713 **La nouvelle macroéconomie classique**
H. Lamotte et J.-P. Vincent

2714 **Les bibliothèques universitaires**
J.-P. Casseyre et C. Gaillard

2715 **Les transmissions d'entreprises**
Y. Chaput

2716 **Histoire de la Guerre sainte**
J.-G. Ruelland

2717 **L'apprentissage de l'oral et de l'écrit**
A. Girolami-Boulinier

9 782130 451976